E. H. Gombrich

NORMA Y FORMA

Estudios sobre el arte del Renacimiento, 1

DEBATE

E. H. Gombrich

NORMA Y FORMA

Estudios sobre el arte del Renacimiento, 1

DEBATE

Primera edición en esta editorial: enero 2000

Versión castellana de Remigio Gómez Díaz

I.S.B.N.: 84-8306-215-1 Editorial Debate, S.A.
Compuesto en Versal A. G., S. L., Juan de Arolas, 3, Madrid
Impreso en Singapur *(Printed in Singapore)*

SUMARIO

PREFACIO

En el prefacio a mi libro *Meditaciones sobre un caballo de juguete* expresaba mi gratitud a los editores por su propósito de publicar a continuación una colección de mis ensayos sobre el Renacimiento italiano. Resultó luego que su número excedía de lo que podía recogerse razonablemente en un tomo, y acepté la sugerencia del editor, el señor Michael Baxandall, de dividirlos en dos grupos: uno que tratase del simbolismo en el Renacimiento y otro que tratase de problemas de estilo, mecenazgo y gusto. Es este segundo tomo el que el lector tiene en las manos. Creo que puede advertirse que a lo largo de estos variados ensayos discurre un tema que los unifica más de lo que esa descripción superficial parece indicar. Todos ellos tratan de lo que podríamos llamar el ambiente de opinión renacentista en torno al arte y del influjo que este ambiente ejerció sobre la práctica del arte y su crítica. Este planteamiento contradice un tanto el supuesto corriente de que el arte va siempre por delante del pensamiento sistemático, y de que el crítico sigue a distancia al artista tratando de catalogar y de explicar lo mejor que puede lo que ha nacido de la creación inconsciente. Este libro trata de comprobar la validez de la hipótesis contraria desde diversos ángulos. No es que pretenda minimizar, y mucho menos negar, la creatividad del artista, pero sí trata de poner de manifiesto que esa creatividad sólo puede desplegarse en el seno de cierto ambiente, y que éste tiene sobre las obras de arte resultantes tanta influencia como el clima geográfico sobre la forma y la índole de la vegetación. Nótese que esta metáfora excluye un determinismo rígido. El mejor clima del mundo no podría producir un árbol en ausencia de una semilla o un pimpollo sanos. Más aún, un clima bueno para los árboles que nos resultan gratos también puede favorecer la difusión de malas hierbas o plagas, que aborrecemos. Los mapas climáticos por tanto no permitirán predecir la flora de una región y menos aún la forma de una planta concreta. Y sin embargo —abandonando la metáfora— parece legítimo estudiar los cánones críticos explícitos e implícitos aceptados por artistas y clientes en el seno de una tradición y preguntarse qué influencia pueden tener estas normas sobre las formas creadas por maestros más o menos dotados.

Así, en el primer ensayo de este volumen, «La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias», nos preguntamos por la influencia concreta que una idea como ésta pudo haber tenido sobre escultores y pintores. «El Renacimiento y la Edad de Oro» plantea una pregunta análoga sobre el efecto que pudo haber ejercido un mito literario sobre los mecenas y por tanto, de forma indirecta, sobre las artes de la época. «El método de elaborar composiciones de Leonardo» (publicado originalmente en francés) trata de poner de relieve lo estrechamente trabado que estaba el duradero estilo de este maestro con sus convicciones en torno a la pretensión de que la pintura era un arte liberal. Un cuarto ensayo, «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo», pretende demostrar que los humanistas del Renacimiento hablaron del paisajismo antes de que la práctica artística les diera alcance; y el trabajo sobre «El estilo *all'antica:* imitación y asimilación» examina la

teoría humanística de que la «imitación» era un camino que conducía a la perfección artística e ilustra el modo en que funcionaba en la práctica. Me pareció apropiado asimismo incluir un artículo sobre «La teoría y práctica de la imitación en Reynolds», en el que se estudia el último eslabón de una tradición que procede del Renacimiento y pertenece a su órbita.

Intercalados entre estos seis estudios hay dos que versan sobre el gusto más que sobre teoría formulada. El referido a Apollonio di Giovanni presenta, como indica el subtítulo, un taller florentino de *cassone* visto con los ojos de un poeta humanista. Confío en que arroje cierta luz sobre los gustos de un humanista menor, al que no parecían irreconciliables el amor a Virgilio y la admiración por las ilustraciones góticas tardías. El titulado «El mecenazgo de los primeros Médicis» estudia la influencia que parecen haber ejercido las diferentes personalidades de tres miembros de la familia Médicis sobre las obras de arte por ellos encargadas.

Si estos dos últimos ensayos tratan de normas no formuladas, los tres estudios restantes de este volumen se desplazan al otro extremo del espectro: están dedicados al examen de las normas mismas. El que da título al libro, *Norma y forma* (que es la primera vez que aparece en inglés), analiza el ascendiente que ejerce aún la norma renacentista sobre nuestras ideas en torno al estilo, incluso entre críticos que, como Wölfflin, impugnaron sus pretensiones de validez universal. El breve trabajo sobre el trasfondo histórico del concepto de manierismo examina el caso especial de la aparición y apreciación, a la luz de esta norma, de una categoría de estilo particularmente polémica, en tanto que la conferencia sobre «La *Madonna della sedia* de Rafael» investiga el significado y algunas de las connotaciones filosóficas y psicológicas de la norma a través de un ejemplo en tiempos famoso. Diversos vínculos enlazan en ambas direcciones esta conferencia con algunos de los otros estudios del libro, y me complació comprobar que muchos de los temas interactuaban y que se hacían necesarias diversas referencias cruzadas. Pero no pretendo decir que este volumen responda a la norma clásica de constituir «un todo armonioso». Soy consciente de que existen muchos claros en su estructura y línea de razonamiento y no he dejado aún de tratar de llenarlos. Sigo trabajando en los dos frentes de la teoría y la práctica del arte, y espero demostrar en estudios posteriores que ambos son en verdad inseparables.

No resta más que dar las gracias a los muchos amigos y colegas que me han prestado su ayuda a lo largo de los años en que he venido trabajando en estos temas, a los comités que me invitaron a leer mis trabajos en diversos congresos o a pronunciar conferencias, a los editores que permitieron la reimpresión de los artículos, entre ellos mis compañeros del *Journal of the Warburg Courtauld Institutes;* mi colega Michael Baxandall emprendió la ímproba tarea de supervisar el proceso de edición del libro, y el doctor I. Grafe, de Phaidon Press, se mostró tan infalible como siempre a la hora de buscar ilustraciones y favorecer en general el conjunto de la empresa. Por último, desearía reiterar mi agradecimiento al señor Harvey Miller por su interés en estos estudios.

Londres, mayo de 1966 E. H. GOMBRICH

NOTA BIBLIOGRÁFICA A LA CUARTA EDICIÓN

En el Prefacio escrito en 1966 expresaba la esperanza de demostrar en futuros estudios que la teoría y la práctica del arte son realmente inseparables. Debo dejar que sean mis lectores quienes comprueben en catálogos de bibliotecas y en bibliografías hasta qué punto he cumplido una promesa tan atrevida. En estas páginas deseo referirme a las obras de otros autores que han seguido esas líneas de investigación y han apuntado modificaciones. Su incorporación al texto habría exigido una costosa recomposición, por lo que he seguido la sugerencia del editor de incluirlas aquí en forma de nota. La paginación remite al texto principal de este libro.

El ensayo sobre «Apollonio di Giovanni» (págs. 11-28) ha generado felizmente una monografía sobre este artista anteriormente olvidado (Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni,* Oxford, 1974), así como varias atribuciones nuevas que no puedo enumerar aquí.

Las incorporaciones y modificaciones más importantes se refieren al ensayo «El mecenazgo de los primeros Médicis», publicado originalmente en 1960 y reproducido en este volumen en las págs. 35-37. La intención en este estudio era dejar a un lado relatos posteriores y concentrarse en lo que es posible inferir a partir de fuentes primarias, de contemporáneos y de documentos de archivo. Al intentar sintetizar de este modo el estado de nuestros conocimientos hace unos veinticinco años, era consciente de la posibilidad de que el panorama cambiase a medida que la investigación avanzaba. He tenido la suerte de encontrar en la doctora Caroline Elam a una historiadora que ha realizado una gran dosis de trabajo original en los archivos de Florencia y que, con ejemplar generosidad, repasó mi ensayo y llamó mi atención sobre una rica bibliografía que ha acumulado mientras tanto en relación con los temas que yo había tocado. Huelga decir que no es responsable de los datos que he seleccionado para su inclusión aquí, pues deseaba limitarlos a la información sobre hechos. Paso a enumerar estos puntos en el orden en que los habría mencionado de haber sido posible volver a redactar y componer el ensayo en cuestión. La paginación remite al ensayo tal como aparece impreso en este volumen.

Página 36. El importante libro de Martin Wackernagel está disponible ya en traducción al inglés por A. Luchs, *The World of the Florentine Renaissance Artist,* Princeton, 1981, con una útil bibliografía y algunas correcciones de los errores del autor. Disponemos ahora de algunos datos más sobre el padre de Cosme, Giovanni di Bicci:

C. Stinger, «Ambrogio Traversari and the Tempio degli Scolari at S. Maria degli Angeli», *Essays presented to Myron P. Gilmore,* ed. S. Bertelli y G. Ramakus, Florencia, 1978, I, págs. 271-286. (Giovanni di Bicci donó 100 florines para la construcción de un nuevo dormitorio en Santa María de los Ángeles.)

E. Battisti, *Brunelleschi, The Complete Work,* Londres, 1981, pág. 352, núm. 1: cita el inventario de la casa de Giovanni di Bicci en 1417-1418 (fecha indica-

da erróneamente como 1471), que incluía obras de arte «invariablemente religiosas».

COSME

Ha salido a la luz alguna que otra referencia sobre las relaciones de Cosme con artistas:

R. de Roover: *Rise and Decline of the Medici Bank*, Cambridge, Massachusetts, 1963, pág. 62 y núm. 46, pág. 421 y n. 116, cita un documento de 1426, en el que Cosme de Médicis usa el banco de un primo de Pisa para pagar un pequeño anticipo a Donatello para la compra de mármol de Carrara y dos pares de calzas. Véanse también págs. 229-230.

A. D. Frazer-Jenkins: «Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of Magnificence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIII, 1970, págs. 162-170, cita una carta de 1437 de la confraternidad de florentinos en Venecia a Cosme y Lorenzo de Médicis pidiendo dinero para ayudar a construir una capilla en los Frari. (Nota: El san Juan Bautista en madera de Donatello en los Frari fue datado recientemente en 1438; véase F. Ames-Lewis en *Art History* II, 2, 1979.)

Página 42. En lo que se refiere a la construcción del monasterio de San Marcos, parece que Vespasiano no es plenamente fiable, pero investigaciones recientes confirman el carácter no sistemático de las innovaciones de Michelozzo (Hans Teubner, «San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,* XXIII, 1979, págs. 240-271). El mismo carácter no sistemático ha sido sobradamente confirmado para la reconstrucción de la iglesia de San Lorenzo por Cosme (no hay pruebas documentales de la participación de su hermano Lorenzo). Nunca se comprometió a reconstruir la iglesia entera (V. Herzner, «Zur Baugeschichte von S. Lorenzo in Florenz», *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XXXVII, 2, 1973, págs. 89-115, y P. Roselli y O. Superchi, *L'Edificazione della Basilica di S. Lorenzo,* Florencia, 1980).

Página 44. Los documentos «extrañamente ambiguos» a los que aquí se hace referencia no tienen nada que ver con Cosme, sino con el conflicto entre los frailes y los *operai* nombrados por el Estado. Cosme sí financió, sin embargo, la construcción del noviciado de Santa Croce, pero no el dormitorio.

Páginas 44-45. Pasando por alto la fantástica descripción del Palacio Médicis que aquí se cita, deben mencionarse algunos estudios recientes sobre ese edificio: Isabelle Hyman, *Fifteenth Century Florentine Studies: The Palazzo Medici and a Ledger for the Church of San Lorenzo,* Nueva York, 1976; D. V. y F. W. Kent, «Two com-

ments of March 1445 on the Medici Palace», *Burlington Magazine,* CXXI, 1979; y Rab Hatfield, «Some unknown descriptions of the Medici Palace in 1459», *Art Bulletin,* LII, septiembre de 1970, págs. 246-248. Para el palacio anterior, véase ahora el inventario mencionado para la pág. 36 en relación con Giovanni di Bicci.

Página 45. Para la abadia de Fiesole, véase ahora también U. Procacci, «Cosimo de' Medici e la costruzione della Badia Fiesolana», *Commentari,* N. S., 1968, y F. Borsi, G. Morolli, S. Landucci, E. Balducci, *La Badia Fiesolana,* Florencia, 1976.

PIERO

Página 45. Tres documentos menores referidos a las actividades de Piero en 1451-1455 deberían insertarse aquí. En 1451 encargó el techo de una sala para el Palacio Médicis a Arduino da Baisio, confirmando así su preocupación por la decoración interior (W. A. Bulst, «Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,* diciembre de 1970, págs. 369-392; y P. Foster, «Donatello notices in Medici letters», *Art Bulletin,* LXII, 1980, págs. 148-160, demostrando que Piero envió algunas posesiones de Donatello a Florencia en 1454, y al año siguiente efectuó pagos a Donatello en nombre de su hermano Giovanni para madonas y mármol para un *scrittoio* en la villa de Fiesole).

Página 50. La doctora Elam señala acertadamente que la configuración del techo que describí como «la estrella» es el emblema de san Bernardino, pero me sigo preguntando si el contexto no sugiere la estrella orientadora.

Página 52. Hay mucha literatura reciente sobre la famosa colección Médicis a la que sólo me refería de pasada. La evaluación más minuciosa se encuentra en los capítulos XI y XII de Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions,* Nueva York, 1982 (reseñado por mí en *The New York Review of Books,* 2 de diciembre de 1982), donde el autor aboga por una revaluación completa de los datos relativos a los precios enumerados en los inventarios. Véase también:

Luigi Beschi, «Le antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende», en *Gli Uffizi, Convegno Internazionale di Studi,* Florencia, 1982, publicado en Florencia, 1983, vol. I, págs. 161-176.

Nicole Dacos, Antonio Giuliano y Ulrico Pannuti, *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico: Le Gemme,* Florencia, 1973.

Detlef Heikamp y Andreas Grote, *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico: I Vasi,* Florencia, 1974 (con nueva documentación).

G. Pampaloni (ed.), «I ricordi segreti del mediceo Francesco di Agostino Cegia», *Archivio Storico Italiano,* CXV, 1957, págs. 188-234.

LORENZO

Página 52. Es comprensible que se hayan realizado muchas investigaciones sobre la brillante figura de Lorenzo, cuya correspondencia completa está siendo editada por un equipo de historiadores bajo la dirección general de Nicolai Rubinstein. *Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo,* de Enrico Barfucci, ha sido publicado con una muy necesaria revisión de Luisa Becherucci (Florencia, 1964): véase también el estudio introductorio de la literatura reciente en la tercera edición de André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (París, 1982) y Edmund Fryde, «Lorenzo de' Medici's finances and their influence on his patronage of art», *Studi in memoria de Federigo Melis* (Florencia, 1978), vol. 3, págs. 453-467. La breve lista de sus encargos que yo incluía en la página 52 puede requerir anotaciones y enmiendas adicionales: véase F. W. Kent, «New light on Lorenzo de' Medici's convent at Porta San Gallo», *Burlington Magazine,* CXXIV, 1982, págs. 292-294, y R. Lightbown, *Botticelli* (Londres, 1978), págs. 97 y sigs. para los murales de Spedaletto que, por cierto, no estaba situado cerca de Arezzo, sino en los límites de Volterrano en el Val d'Era. Pero se ha arrojado una luz más importante sobre las actividades de edificación de Lorenzo en Poggio a Caiano. Sus edificios agrícolas sos estudiados por P. Foster, «Lorenzo de' Medici's Cascina at Poggio a Caiano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz,* junio de 1969, págs. 47-66. Mi afirmación de que la villa de Poggio a Caiano fue «terminada y transformada por los sucesores de Lorenzo» debe ser matizada en la medida en que P. Foster, *A study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano* (New Haven, 1978), ha demostrado que la declaración de bienes de los Médicis de 1495 constata fehacientemente la existencia de un modelo completo de la villa. Hay dos referencias anteriores a este modelo de Giuliano da Sangallo, y una de ellas indica que el arquitecto lo llevó a Milán a petición de Ludovico el Moro (L. H. Heydenreich, «Giuliano da Sangallo in Vigevano», *Scritti in onore di Ugo Procacci,* Milán, 1977, II, págs. 321-323, y M. Martelli, «I Pensieri Architettonici del Magnifico», *Commentari,* 1966, págs. 107-111). En relación con otro documento sugestivo pero desconcertante de la época de la compra de la propiedad por Lorenzo, véase F. W. Kent, «Lorenzo de' Medici's acquisition of Poggio a Caiano and an early reference to his architectural expertise», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 42, 1979, págs. 250-256.

Página 54. Dos de los artículos mencionados más arriba confirman también mi exposición sobre el prestigio de Lorenzo como árbitro de la arquitectura; Martelli, en *Commentari,* ha publicado una carta que muestra con qué impaciencia esperaba Lorenzo que los pliegos del *De Architectura* de Alberti salieran de la imprenta, y Kent le presenta discutiendo detalles arquitectónicos con el anterior propietario de Poggio a Caiano. Piero Morselli y Gino Corti, *La Chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato: Contributo di Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo alla progettazione* (Florencia, 1982), documentan la influencia de Lorenzo en la planificación. Por

cierto, el consejo de Lorenzo fue solicitado de hecho en relación con Santo Spirito, como reseño en el ensayo, pero acerca de la fachada (si debía tener tres o cuatro puertas) y no sobre la sacristía.

Otra (infructífera) intervención arquitectónica de Lorenzo se encuentra en el artículo de Franco Buselli, «Fra Sarzana e Sarzanello», *Necropoli*, 6-7, 1969-1970, págs. 61-68, con pruebas de que Lorenzo apoyó el proyecto de Giuliano y Antonio da Sangallo para la fortaleza de Sarzana que no fue llevado a cabo.

Página 55. Tengo que desdecirme de una observación imprudente que hacía en el texto, o matizarla. Repetía la historia que dice que Lorenzo presentó su propio proyecto de fachada de la catedral de Florencia en 1491 e intentó maniobrar para que fuera aceptada. Sin embargo, P. Foster, «Lorenzo de' Medici and the Florence Cathedral Façade», *Art Bulletin*, XXIII, septiembre de 1981, págs. 495-500, ha examinado de nuevo los documentos y descarta su interpretación como una difamación posterior. No se pueden negar las maniobras, pero puede que Lorenzo deseara conseguir el encargo para su favorito (que naturalmente podría haber sido más acomodaticio en relación con sus deseos).

La lista que aquí se ofrece es larga, pero haciendo examen de conciencia no creo que el artículo original merezca ser desechado, pues me parece que la caracterización que ofrecía de las tres generaciones de mecenas ha resistido el paso del tiempo. Espero que pueda decir lo mismo de los demás estudios incluidos en este volumen.

Londres, septiembre de 1984 E. H. G.

La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias

La concepción renacentista del progreso artístico nos es familiar a todos por las *Vidas* de Vasari. En ellas se nos narra la ascensión de las artes desde unos toscos comienzos hasta la perfección, primero en la Antigüedad clásica y luego de nuevo, tras el desastre del gótico, y recorriendo las tres etapas de «bueno», «mejor» y «superior», al pináculo del arte de Miguel Ángel. Es una interpretación de la historia que sigue ejerciendo cierto hechizo, aunque su validez se cuestiona desde hace siglo y medio. Los románticos, nazarenos y prerrafaelistas atacaron la escala de valores en ella subyacente y según la cual mayor destreza equivale a mejor arte; Alois Riegl y sus seguidores han llegado a hacernos dudar de si tenemos derecho a hablar de un progreso en la destreza allí donde la misma intención está sometida a cambio; fue él quien reemplazó *Können* por *Kunstwollen*. Por último, los croceanos han cuestionado la misma afirmación de que el arte tiene una «historia» insistiendo en la «insularidad», la singularidad de toda obra de arte genuina, a la que no debe degradarse convirtiéndola en un mero eslabón de una cadena «evolutiva». Y, sin embargo, a los mismos críticos que adoptan las posturas más extremas en estas cuestiones suele gustarles hablar de movimientos «progresistas» en arte, refiriéndose por lo general a los movimientos que se revuelven contra la idea renacentista del progreso.

No puede ser mi intención plantear aquí, no digamos ya resolver, los variados problemas que nacen de estas paradojas. No deseo formular la pregunta de si existe o no el progreso artístico —supongo que depende en buena medida de cómo se definan los términos—, ni siquiera la de si la concepción renacentista se hallaba del todo libre de contradicciones. Mi interrogante es de tipo histórico. Tomaré por tanto como punto de partida un texto de principios del Renacimiento que nos presenta la idea de Vasari *in statu nascendi* y luego plantearé la cuestión del efecto que tal idea (fuera verdadera o falsa) hubo de tener sobre los artistas que la compartían. Mi texto procede de una epístola dedicatoria escrita por el humanista florentino Alamanno Rinuccini en mayo de 1473 como prefacio a una traducción del griego al latín de la *Vida de Apolonio* de Filóstrato realizada para Federigo da Montefeltre. Aunque se imprimió a finales del siglo XVIII[1], al parecer los historiadores del arte la han pasado por alto. Citaré sólo los pasajes relevantes para la presente argumentación, remitiendo al lector a un apéndice donde se encuentran secciones del texto original y algunas notas complementarias:

> Siempre que me he fijado en los hombres de nuestra época y los he comparado con los del pasado, mi generosísimo príncipe Federigo, me ha parecido completamente absurda la opinión de quienes piensan que no pueden ensalzar adecuadamente las hazañas y la sabiduría de los antiguos a menos que censuren las maneras de sus tiem-

---

Este artículo se presentó en *Actes du XVII[e] Congrès International d'Histoire de l'Art*, Amsterdam, julio de 1952.

pos, condenen su talento, menosprecien a sus hombres y deploren la desgracia de haber nacido en este siglo tan falto de probidad, carente de industria y en el que —según dicen ellos— no se va en pos de la cortesía... Por lo que a mí toca, a veces me gusta gloriarme del hecho de haber nacido en esta época, que ha producido un número incalculable de hombres que tanto han descollado en diversas artes y empeños que muy bien puede compararselos con los antiguos.

Para comenzar con cosas pequeñas y proceder después a asuntos de más peso: las artes de la escultura y la pintura, agraciadas con épocas anteriores por el genio de Cimabue, de Giotto y de Taddeo Gaddi, tal grandeza y excelencia han alcanzado merced a algunos pintores que han florecido en nuestra época que bien merecen éstos ser mencionados al lado de los antiguos.

El más cercano a nosotros fue Masaccio, cuyo pincel podía expresar la forma de cualquier objeto de la naturaleza con tal perfección que se diría que no estamos mirando la imagen de una cosa, sino la cosa misma.

¿Y habrá algo más ingenioso que las pinturas de Domenico Veneciano? ¿Algo más admirable que los cuadros de Filippo el Monje [Filippo Lippi]? ¿Algo más florido que las imágenes creadas por Juan el de la Orden de Predicadores [Fra Angélico]? Todos ellos difieren entre sí por diversos conceptos, y sin embargo se les considera parejos en excelencia y calidad.

En cuanto a los escultores, aunque podría mencionar a muchos que hubieran sido auténticas celebridades de haber nacido un poco antes de nuestra época, Donatello los ha superado a todos en tal medida que es casi el único que cuenta en esta disciplina. Aun así, no hay que despreciar a Luca della Robbia ni a Lorenzo di Bartoluccio [Ghiberti], como atestigua el gran renombre de sus obras.

Tengo que dejar de lado la alabanza que hace Rinuccini de Brunelleschi y Alberti, como ingenieros y también como arquitectos, y seleccionar en su dilatado informe sobre el auge de las artes liberales en su época tan sólo su pasaje más en el que se expresa con especial claridad la idea de progreso:

El uso de la oratoria clásica y de un estilo latino sin tacha resucitó poco antes de nuestra época: en ella es ahora tan cultivada y pulida como nunca floreciera desde los tiempos de Lactancio y san Jerónimo. Esto se puede ver fácilmente en los escritos de los que buscaron el conocimiento de muchos grandes temas en la época comprendida entre las antedichas, pero su manera de escribir era tosca, hecho que no me sorprende, ya que varios de los libros de Cicerón estaban ocultos en la oscuridad y no había posibilidad de imitarlos. Al principio, pues, Coluccio Salutati se alzó un poco y bosquejó un modo de expresión algo más elegante, que ciertamente merecía grandes elogios porque abrió el camino de la elocuencia que durante tanto tiempo había estado cerrado y mostró a los que vinieron tras él la ruta por la que habían de ascender. Le siguieron Poggio y Leonardo Aretino, que volvieron a sacar a la luz esa elocuencia que se había visto interrumpida y casi abolida.

Tras pasar revista a los eruditos y hombres de estado griegos, Rinuccini imprime a su carta el esperado giro elegante: ¿Por qué habría de pararme a demostrar tan trabajosamente que somos tan buenos como los antiguos? No hay más que miraros, mi señor príncipe, para ver confirmada la grandeza de nuestra época.

Rinuccini no pretendía ser original. Su carta de dedicatoria no hace más que presentar nuevas variaciones sobre temas corrientes en su época y ambiente. Uno de ellos es la idea de que la situación de la elocuencia y la de las artes están relacionadas de alguna manera y de que ambas son índice de la grandeza de una época[2]. Es esta convicción la que impregna la óptica de numerosos humanistas del Renacimiento y sigue teniendo influencia en nuestras opiniones sobre su época. Y no sólo sobre la suya en realidad. Aún nos inclinamos a considerar que la situación de las artes es la piedra de toque más segura para contrastar la grandeza de una época aunque, pensándolo bien, tal vez haya que admitir que es un índice de validez más que dudoso.

En lo que se refiere a las artes, esta idea trascendental fue expuesta probablemente por vez primera en la famosa introducción al *Della pittura* de Alberti, patente inspiración de la carta de Rinuccini. Alberti nos confiesa que había participado de la melancólica opinión de que la Naturaleza estaba en decadencia y ya no producía gigantes ni grandes espíritus hasta que, al volver del exilio a Florencia, la mera existencia de Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Ghiberti y Luca della Robbia restauró su fe en la vida[3]. Pero mientras Alberti contempla aisladamente a estos artistas, Rinuccini los considera parte de un movimiento de cuya continuación en sus propios tiempos es testigo. La posibilidad de tal movimiento debió de ser familiar a todo humanista. No sólo Plinio, sino aquellos grandes tratados de elocuencia que se acababan de redescubrir, el *Brutus* de Cicerón y la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, describían la evolución lenta y gradual de las artes en la Antigüedad, desde los comienzos a la perfección cumplida[4]. La imagen, por tanto, estaba a la mano. Además se daba casi por descontado que era aplicable a la situación de Florencia. ¿No había afirmado Dante que la fama de Giotto había eclipsado la de Cimabue?[5] ¿Y no se enorgullecían especialmente los artistas florentinos, como sabemos por Cennini, de cultivar la tradición viva de ese gigante entre los artistas?[6] Aquí tenemos, por tanto, la concepción de la historia de Vasari prefigurada ya en el *Quattrocento.* Era sin duda una idea que había estado «en el aire» durante algún tiempo. Nunca hubiera nacido de no haber tenido lugar el avance real de Giotto o de Masaccio en la dirección del realismo. Pero creo que la idea de progreso no sólo es consecuencia del acontecer real en la esfera del arte, sino que debe haber incidido sobre el arte y los artistas de un modo que merece la pena estudiar con más detalle.

No es en el efecto psicológico de esta convicción en lo que estoy pensando. Sin duda hubo de resultar estimulante para un artista joven vivir en una época y una ciudad que se enorgullecían de su arte; sin duda la idea de progreso pudo actuar como acicate y reto. «Es un discípulo miserable que no supera a su maestro», escribió Leonardo[7], que sin embargo no tuvo más que discípulos miserables de este estilo. Lo que quiero subrayar es que, con independencia de cualquier efecto psicológico, la idea de progreso se tradujo en lo que podríamos llamar un nuevo marco institucional para el arte. En la Edad Media, como no cesan de recordarnos los historiadores sociales, el artista era en realidad un artesano, o más bien —puesto que esta palabra ha adquirido cierto brillo románti-

(5) (9)
Progreso y marco institucional para el arte

co— un comerciante que hacía pinturas y esculturas de encargo y cuyos criterios eran los de sus organizaciones profesionales, los gremios. La idea de progreso aporta un elemento enteramente nuevo. Ahora, si se me permite expresarlo epigramáticamente, el artista tenía que pensar no sólo en su encargo, sino en su cargo. Y su cargo o misión consistía en acrecentar la gloria de la época a través del progreso del arte.

Todos sabemos lo fácil que resulta exagerar el contraste entre la Edad Media y el Renacimiento. Pero este marco de referencia sí que parece haber creado un contexto nuevo para el arte. Nuevo cuando menos si tomamos la palabra «arte» en nuestro sentido moderno. El noble adagio *ars longa, vita brevis* nos recuerda que ya este mismo sentido es de fecha relativamente reciente. Pues el «arte» que es más duradero que la vida humana es el de Esculapio; el dicho y el parecer provienen de la medicina griega [8]. Bien puede ser que la idea de progreso prevaleciente en el mundo antiguo fuera diferente de la nuestra [9]. Deriva la nuestra de la máquina, con su promesa de perfectibilidad indefinida, la suya del organismo cuyo crecimiento se detiene una vez realizadas sus «potencialidades». El *locus classicus* de esta concepción es el escrito de Aristóteles sobre la evolución de la tragedia. Pero incluso esta idea expulsa a los que la comparten de las pequeñas realidades de la vida. El artista que cree que las artes progresan se pone automáticamente fuera del nexo social de la compra y la venta. Su compromiso no es tanto con el cliente como con el Arte [10]. Debe pasar la antorcha, hacer su aportación; está situado en la corriente de la historia, y esta corriente la ponen en movimiento los historiadores.

Me gustaría seguir aquí los efectos de esta nueva concepción del arte en un ejemplo de por sí conocido: el cambio de la primera puerta del baptisterio de Ghiberti a la segunda. No hay pruebas de que mientras trabajaba en su primera puerta (la segunda del baptisterio), Ghiberti se considerase otra cosa que un artesano que había recibido un encargo importante. Sin duda, el concurso organizado para seleccionar al artista en 1401 es síntoma de lo orgullosos que se sentían los florentinos del nivel alcanzado por su arte y de su deseo de vivir según su gran tradición [11]. Pero la forma que adoptó el encargo debe aún haberse ajustado a la concepción tradicional del arte. Podemos deducir que Ghiberti debía hacer una puerta a juego con la ya existente de Andrea Pisano (ilustraciones 2 y 3) y considerar su *simile,* su pauta. Sabemos por algunos documentos que a su vez a Andrea Pisano también le habían marcado tal pauta: el esquema general había de emular las puertas de Bonnano en Pisa (ilustración 1), mientras que las autoridades inspiradoras del modo de narrar los episodios de la vida del Bautista serían los mosaicos del baptisterio (ilustaciones 8 y 9) y algunos de los frescos de Giotto [12]. El principal propósito de Ghiberti parece haber sido mantener las altas cotas establecidas por su famoso predecesor (ilustraciones 4 y 5). La originalidad y el progreso, en cualquier caso, no eran de ciertos valores que él se sintiera llamado a satisfacer. Como todos los artistas de su tiempo, recurría a las fórmulas tradicionales para las escenas concretas de la vida y la pasión de Cristo, cifrando su ambición en representarlas con el mayor refinamiento de «amor y diligencia», como él mismo dice en su autobiografía. Esto no excluye naturalmente cierta expresión de preferencias personales en el modo de ejecución. Los ideales de Ghiberti



de aquellos momentos parecen muy influidos por los mejores orfebres del estilo internacional, quizá por el borgoñón «Gusmin», cuya existencia ha demostrado la brillante labor detectivesca del profesor Krautheimer [13]. Pero el retrato del mismo Gusmin que nos dan las páginas de los *Commentarii* de Ghiberti muestra que su ideal de juventud fue un artista que ingresó en un monasterio para hacer penitencia por su vana búsqueda de la gloria.

No necesito extenderme sobre la enorme revolución que lleva en su seno la segunda puerta de Ghiberti (ilustración 13). Es un cambio que trasciende con mucho las modificaciones estilísticas que puede experimentar un artista al contacto con otros artistas. Yo diría que el mismo marco de referencia dentro del que estaba trabajando Ghiberti había cambiado, pues sin duda iba buscando no sólo mantener las altas cotas del pasado, sino hacer progresos, dejar atrás incluso su propia obra precedente. Su intención fue entendida y aceptada plenamente por sus contemporáneos. Ya se había tenido la impresión de que su primer trabajo superaba al del viejo Andrea Pisano, cuya puerta hubo de ceder a la de Ghiberti el lugar de honor, de cara a la catedral. Ahora se iba a quitar esa primera puerta de Ghiberti para hacer sitio a la obra maestra que es conocida por el nombre de «Puertas del Paraíso». Propongo que estas puertas deben su existencia al contacto de Ghiberti con la nueva idea humanística del progreso artístico. Me doy cuenta de que tal hipótesis no concuerda demasiado bien con la versión tradicional de la personalidad de Ghiberti con Brunelleschi difundido por el biógrafo de éste y mitigado, bien que no erradicado, por Vasari. Hasta Schlosser, el erudito que más ha hecho por resucitar el arte y los escritos del maestro, sigue presentándonoslo más bien como un artesano autodidacta que se esfuerza en sus años de declive por ponerse al día con las enseñanzas humanísticas [14]. Hay que reconocer que el texto de los *Commentarii,* tal como nos ha llegado, avala esta lectura, pero este texto es una copia y nunca podremos saber en qué medida la ignorancia que delata corre de cuenta del escribano más que del autor. En este contexto puede adquirir cierto relieve una breve referencia contemporánea a Ghiberti que hasta ahora han pasado por alto los historiadores del arte. Se encuentra en la correspondencia de Aurispa, el gran coleccionista de manuscritos griegos [15]. En 1424 se contaba entre los tesoros de Aurispa «un gran volumen sobre máquinas de sitio con ilustraciones de las máquinas... un códice antiguo, de figuras no muy bien dibujadas, pero fácilmente inteligible». Pues bien, en 1430 (el 2 de enero) escribe Aurispa a Ambrogio Traversari, el gran monje humanistra: «Enviaré a Lorenzo, ese notable escultor, el volumen sobre las máquinas de sitio, pero quiero a cambio el antiguo Virgilio que siempre he deseado tener, el *Orator* y el *Brutus,* lo que me parece un trato justo»; y el 15 de marzo de 1430: «Tengo conmigo el arte de sitiar con lo que, si ese escultor pudiera darme a cambio el antiguo Virgilio que tenéis en vuestro monasterio y la copia perfeccionada de la *Antoniana* de Cicerón, recientemente descubierta, enviaré el Athenaeus.»

No sabemos en qué paró el negocio, pero sí —y Schlosser lo sabía también— que Ghiberti comienza sus *Commentarii* con una larga introducción retórica que es traducción del mismo Athenaeus que codiciaba [16]. No hay que conceder a esta referencia más

importancia de la que tiene, pero demuestra que los intereses humanísticos de Ghiberti se remontan a la época de su vida en la que trabaja en los relieves de las «Puertas del Paraíso»[17]. Verle formar parte en 1430 de esa comunidad intercambiadora de códices en la que figuraban Aurispa, Traversari, Niccolò Niccoli y Poggio Bracciolini es ver un Ghiberti un tanto distinto[18]. Tan sólo en esto radica mi justificación para examinar tal documento en el presente contexto: reforzaría mi tesis de que cuando Ghiberti hizo la segunda puerta, al igual que sus amigos humanistas, se consideraba inmerso en la corriente de la historia, reevocando y resucitando deliberadamente el pasado y apuntando a un nuevo futuro. Creo que hay algunas pruebas en los mismos escritos de Ghiberti que corroboran tal interpretación de su cambio de estilo.

El primer libro de los *Commentarii* de Ghiberti es desde luego poco más que una paráfrasis del relato de Plinio sobre la ascensión del arte antiguo. Fue en Plinio donde pudo saber Ghiberti de la aportación que todo artista hace al progreso del arte, y hubo de leer con particular interés las páginas un tanto crípticas de Plinio sobre el mayor de los escultores en bronce de la Antigüedad, Lisipo[19].Ya el principio de este parágrafo enfrentaría a Ghiberti con una concepción del arte en violenta contradicción con todo lo que había practicado y aprendido. Pues se atribuye a Lisipo haber dicho (posteriormente le sería adjudicado a Caravaggio) que sólo la Naturaleza ha de ser imitada, y no la obra de otros artistas. Continúa Plinio (parafraseando a su vez la obra de un crítico ignorado sobre el progreso del arte)[20]:

> Se dice que sus principales aportaciones al arte de la escultura consistieron en su representación de los cabellos, en hacer las cabezas más pequeñas que los artistas anteriores y los cuerpos más esbeltos y menos carnosos, con lo que sus figuras parecían más altas. No hay un término en la lengua latina para designar esa *symmetria* que con tanto esfuerzo cultivaba, modificando las rígidas proporciones de los artistas anteriores sin romper la armonía; solía decir que ellos representaron a los hombres como eran, mientras que él los representaba como parecían ser[21].

Pues bien, si ahora nos volvemos a contemplar las proporciones extrañamente alargadas de las figuras de la segunda puerta y las comparamos con las figuras de la primera (ilustraciones 11 y 12), o su Adán con la representación de la misma escena de Andrea Pisano (ilustraciones 6 y 7), nos resultará difícil evitar la sospecha de que Ghiberti estaba tratando deliberadamente de hacer el papel de Lisipo y cambiar el canon. Creo que esta sospecha puede verse reforzada por un revelador detalle del famoso pasaje de Gusmin. Entre todas las palabras de elogio que encuentra Ghiberti para el santo artista del norte hay una de leve censura: *«Le sue statue erano un poco corte»*, sus estatuas eran un poco achaparradas. Esto concuerda con la idea de Krautheimer de que Gusmin era borgoñón, por lo a menudo que se puede calificar a las figuras del arte de Borgoña, precisamente, de *un poco corte* (ilustración 10). Como Gusmin es el artista cuya vida precede a la suya en el segundo libro de los *Commentarii,* parece como si Ghiberti hubiera deseado reservarse para sí el papel de segundo Lisipo.



Si en verdad Ghiberti adoptó un nuevo canon para cambiar en la dirección indicada por Plinio, se hace más inteligible el cambio total de marco de referencia que supone la segunda puerta. Sabemos que no fue un cambio previsto en el encargo original. El programa escrito de Leonardo Bruni contempla una puerta en la línea de las dos anteriores [22], y la orgullosa afirmación de Ghiberti de que se le otorgó permiso para hacerla de la manera que le pareciera más perfecta, rica y adornada, posiblemente apunte a un previo conflicto de opiniones [23]. Pero Ghiberti había aprendido por entonces que «había que seguir a la naturaleza y no a otro artista» y que debía representar a los hombres «no como son, sino como parecen ser». Si leemos la descripción que el propio Ghiberti hace del método por él adoptado teniendo en la mente estas palabras difícilmente podremos eludir la conclusión de que se sintió un nuevo Lisipo.

«*Ingegnai cercare imitare la natura quanto a me fu possibile*», dice, y a menos que consideremos esto una mera expresión rutinaria de la estética del Renacimiento, parece un esfuerzo por explicar con una terminología subdesarrollada que lo que andaba buscando era precisamente la imitación de la «apariencia» y de la «simetría», una concordancia de medidas. «Traté por todos los conceptos de imitar la naturaleza tanto como pude, con todas las líneas que de ello resultan... todas están en marcos, de forma que el ojo las mide, y son tan fieles que, miradas desde lejos, se diría que andan por allí. Están en un relieve muy bajo, y en el plano de las figuras que están cerca parecen mayores y las que están lejos más pequeñas, como sucede en la naturaleza. Y llevé a cabo toda la obra con estas medidas *(con dette misure)* [24].»

Y mientras que en la obra anterior pone el acento en su «amor y diligencia», al resumir la relajación de su *«con ogni arte e misura e ingegno è stata finita»* (la concluí con todo el arte, la medida y el ingenio que pude).

Volvamos una vez más a la paráfrasis ghibertiana de Plinio para comprender sus connotaciones. En ella figura un pasaje en que el artista propone una corrección de su fuente. Ghiberti leyó en Plinio que Apeles y Protógenes habían entablado mutua competencia por ver quién era capaz de trazar una línea más fina. «Hablando como artista», dice, «considero que ésta no es una buena prueba». Opina que lo que probablemente sucedió fue que los dos habían competido por hallar soluciones a un difícil problema de perspectiva. Y está seguro de que la tabla en la que Apeles terminó por mostrar la solución que llevó a Protógenes a declararse vencido tuvo que ser ensalzada y admirada por todos y cada uno pero «especialmente por los pintores, escultores y otros entendidos» [25].

Me parece que esta reveladora enmienda de Ghiberti nos introduce con enorme viveza en la mentalidad engendrada por la idea de progreso. El artista trabaja como un científico. Sus obras existen no sólo por su interés intrínseco, sino también para mostrar ciertas soluciones a problemas. Las crea para que todos las admiren, pero con la vista puesta principalmente en sus colegas artistas y en los entendidos, capaces de apreciar el ingenio de la solución ofrecida. Nos vienen a la memoria las perdidas tablas de Brunelleschi con vistas de edificios florentinos, hechas sin otro propósito en mente que



demostrar la validez de su construcción perspectiva. También Alberti ideó una especie de mundo nuevo para manifestar el poder del arte para crear ilusiones. Él y su biógrafo llaman a estos ejercicios «*dimostrationi*», demostraciones[26].

Algo de este espíritu de experimentación se revela también en la segunda puerta. El edificio circular de la historia de José (ilustración 14) nada aporta al relato; al contrario, más bien lo embrolla. Pero está ubicado en mitad de la obra a modo de *dimostratione*, muestra de la pericia del artista en geometría aplicada que, podemos suponer, sobrepasaba a cuanto se hubiera hecho antes siguiendo estas líneas.

No es que yo diga que fuera del círculo mágico del arte humanista no se dieran estas demostraciones de pericia. No hay más que leer lo que cuenta Fazio sobre Jan van Eyck para darse cuenta de que también de los artistas septentrionales se pensaba que introducían ciertos rasgos en su obra para hacer gala de virtuosismo más que porque el asunto lo exigiese. Pero tal vez la diferencia estribe en que las soluciones contempladas y ejemplificadas por Ghiberti son demostrables; aportan realmente algo al conjunto de los conocimientos. Una vez expuesta por Ghiberti la construcción perspectiva de un edificio circular tal cosa podía pasar a ser del dominio público, como de hecho sucedió. En otras palabras, cuanto mayor fuera la dosis de ciencia en el arte, más justificable resultaba hablar de progreso.

Ghiberti en sí apenas se daba cuenta de que esta nueva concepción del arte que con tanto entusiasmo abrazaba sellaba el destino de su propia y querida artesanía. Una demostración, la solución de un problema intelectual, no tiene necesidad alguna de la superficie maravillosamente cincelada ni del costoso dorado de la segunda puerta. La tabla de Apeles gozaba de alta estima careciendo de esos atractivos externos. Por ello la puerta de Ghiberti se halla en realidad a caballo entre dos mundos. Es la última obra de los orfebres para estar muy en vanguardia del progreso artístico. En adelante se irá ensanchando el abismo que separa los objetivos intelectuales del Arte y el «arte aplicado» del artesano. Se crea una nueva jerarquía en virtud de la cual la verdadera nobleza en arte no tiene necesidad de «halagar la vista» ni depender de atractivos superficiales. Al contrario: tal atención a una superficie pulida es de por sí sintomática de un espíritu de cortos vuelos. No deja de resultar sorprendente que esta escala de valores la comprendiera Donatello, cuyo arte austero se ubica sin ambages a nuestro lado del muro y se convirtiera así en «el único que cuenta», como diría Rinuccini, ya algo inseguro respecto a la posición de Ghiberti en la historia[27].

He escogido deliberadamente un ejemplar primitivo para ilustrar lo que entiendo constituye la influencia decisiva de la idea renacentista de progreso artístico. Todos sabemos, por supuesto, que el concepto de arte experimentó una profunda mutación durante el Renacimiento pleno, pero hasta ahora se había presentado en términos de la estética neoplatónica y atribuido el influjo del platonismo, que apenas existía en tiempo de Ghiberti[28]. No hay duda de que este influjo fue ganando terreno, pero me parece que sólo podía afectar a artistas que se sintieran ya miembros de la comunidad ideal de espíritus ilustres. Hay un episodio en la vida de Leonardo en el que se refleja esta acti-

tud. Nos dice Vasari que Filippino Lippi había recibido el encargo de pintar una *Santa Ana* para la Anunciación de Florencia, pero que renunció al enterarse de que Leonardo, de vuelta a Milán, estaba deseoso de pintar ese cuadro [29]. Tal vez Filippino tuviera sus razones para realizar ese desacostumbrado acto de generosidad [30], pero también lo podemos considerar símbolo de la conciencia de que a un Leonardo había que darle oportunidad de aportar su contribución, encargos aparte.

Para Leonardo, a su vez, estaba fuera de toda duda que el artista crea no para satisfacer a sus clientes sino, como él dice, «para complacer a los primeros pintores», que son los únicos capaces de juzgar su obra. «Los que no, no conseguirán dotar a sus cuadros del escorzo, el relieve y el movimiento que constituyen la gloria de la pintura. [31]» La *Santa Ana* (ilustración 15), por supuesto, contiene todo esto, y ello no disminuye la importancia del cuadro, que nunca fue entregado al altar para el que había sido encargado. El cartón, hasta la misma «invención», bastaba.

En ciertos aspectos, pues, una obra como la *Santa Ana* de Leonardo participa del espíritu de la *«dimostratione»*. Su propósito es reflejar el modo desacostumbrado e ingenioso en que el gran maestro resuelve el problema artístico planteado por este tema tradicional. El mismo fomento de la *«dimostratione»* es responsable de buena parte de lo que llamamos «manierismo». Pues el manierismo alcanza su punto álgido en el momento en que se manifiestan las ambigüedades inherentes a la idea renacentista del progreso artístico, en el momento en que, por consenso general, Miguel Ángel había alcanzado la «perfección» al materializar las más elevadas potencialidades de su arte. Según esta interpretación, se trata de una crisis de la concepción del arte, y no tanto de una crisis enraizada en el «espíritu de los tiempos» [32].

Pero las consecuencias de la idea renacentista de progreso llegan mucho más allá de esta perturbación local que es el manierismo, pues pertenece a la clase de ideas que actúan como el comer del árbol de la ciencia: cuando tenemos la noción del bien y del mal, nos vemos expulsados para siempre del Paraíso de la Inocencia. Sabemos que la idea de progreso tuvo ese fatídico efecto en la esfera de la política. En cuanto arraigó en tiempos de la Revolución francesa, no quedó ya más alternativa que declarse a favor o en contra, de derechas o de izquierdas, y por mucho que protestemos contra este planteamiento unidimensional de los *terribles simplificateurs*, nos resultará difícil escapar de él [33].

Me permito decir que en la historia del arte se da un proceso semejante de polarización. Una vez que las reglas del juego llamado arte sufrieron en Florencia una revisión en virtud de la cual incorporaron la exigencia de una «aportación», de una solución a un problema, ninguna otra concepción del arte tuvo mucho que hacer contra ella. Y así, cuando Vasari identificaba la historia del arte casi por completo con la historia del arte en Florencia (dejando un margen para aportaciones tangibles del norte tales como la «invención» de la pintura al óleo), no sólo le movía un patriotismo localista: es que estaba escribiendo la historia del nuevo juego que había surgido en Florencia. Y esta nueva concepción actuaba como un vórtice de alcance e impulso cada vez mayores. La escuela sienesa,

por ejemplo, dejó de preocuparse de los problemas del centro y se hizo provinciana, una laguna de aguas estancadas, sin duda encantadora superficialmente, pero pagó su negativa a seguir a Florencia, como había hecho Urbino, quedando descolgada del tren del progreso. Cierto es que Venecia se negó también a pasar por el aro, pero creó su propia ideología, su propia aportación específica al color, que los Custodios del Libro de las Reglas admitieron a regañadientes, aunque esta variante tuvo que ocupar un lugar por debajo de la aportación más intelectual, y por tanto más «noble», a los problemas de «*disegno*». Pese a algunas revueltas abortadas, la idea principal, la idea de que el arte había vuelto a nacer con Giotto y que los grandes florentinos fueron sus abanderados, tenía toda la fuerza dinámica de su parte. Durero la reitera y suscribe [34], y lo mismo hacen las cortes y los mecenas que no podían permitirse el lujo de pasar por «góticos» y «retrógados». Al poco tiempo, o se está en contacto con esta corriente principal de progreso o se está «fuera de juego». Y por ello el viaje a Italia se convierte en una necesidad, porque allí está la piedra de toque con que todo el arte ha de contrastarse. Se podría reaccionar contra ello, insistir en potencialidades desatendidas de la pintura tales como el arte del género y del paisaje peculiar del norte [35], pero hasta las protestas que pudiéramos descubrir en el arte de Bruegel nos remiten, *en calidad de protestas,* a la línea que comenzó en Florencia. Y así ha sido desde entonces. El centro del vórtice podía emigrar de Florencia a Roma, de Roma a París, de París a Nueva York; los problemas candentes podían no ser ya el realismo, sino la expresión o la articulación del inconsciente, pero el impulso de la revolución iniciada en Florencia nunca se agotó. Es una revolución que tiene sus mártires, que crearon arte por el arte en creciente divorcio de las preferencias del público [36]. Y pese a todos sus puntos débiles, esta idea de una humanidad comprometida en construir un reino autónomo de valores, que puede considerarse que existe de alguna manera más allá de la aportación y comprensión de los individuos, no ha perdido vigencia. Está ligada a la idea de la «aportación», la «*dimostratione*». Hay algo de «*dimostratione*» en un almiar de Monet no menos que en una naturaleza muerta cubista de Picasso. Hasta el producto más desatado del dadaísmo toma el sentido que pueda tener del gesto de desafío al mundo en general, es decir, de su referencia a la idea de Arte de la que hace mofa. Hasta en 1951 pudo escribir un influyente portavoz del movimiento moderno como Herbert Read que «para un pintor ignorar los descubrimientos de un Cézanne o un Picasso es como si un científico ignorase los descubrimientos de un Einstein o un Freud» [37].

Supongo que el historiador no precisa ni puede ir más lejos. No puede mediar entre esta opinión extremada y la de Hazlitt, que en 1814 negaba que las artes pudieran «progresar», porque esta idea «se aplica a la ciencia, no al arte» [38]. Quizá el arte progresa menos a la manera de la ciencia que al modo en que se puede decir que una pieza musical hace progresar cada frase o motivo adquiriendo su sentido y expresión de lo que ha habido antes, de las expectativas que se han despertado y ahora se cumplen, burlan o niegan [39]. Sin la idea de un Arte que progresa a través de los siglos no habría historia del arte. No estaría de más, pues, que nosotros, los historiadores del arte, recordásemos a hombres como Alamanno Rinuccini, el humanista florentino con cuya cita comencé.

Apollonio di Giovanni

Un taller de *cassone* florentino visto con los ojos de un poeta humanista

A principios de siglo Heinrich Brockhaus encontró una copia de los documentos en un taller de *cassone* florentino entre las *Carte Strozziane*. Contenía una lista completa de los cofres matrimoniales y otras obras vendidas a lo largo de diecisiete años, de 1446 a 1463, por los propietarios del taller, Marco del Buono Giamberti y Apollonio di Giovanni [1]. Sabedor por los propietarios de que a Warburg le interesaban sobremanera los *cassoni,* esos elocuentes testimonios del gusto y las opiniones de los mercaderes florentinos, Brockhaus le presentó el documento [2]. Warburg lo hizo copiar, en la confianza de que sería posible identificar algún producto del taller en cuestión entre los *cassoni* que se conservan. La lista daba siempre el nombre de la novia cuyo ajuar había de contener el cofre y también el de su futuro marido. Como era costumbre poner los escudos de armas de las familias de los novios en estas obras de exhibición, las perspectivas de identificación parecían buenas. Warburg procedió de hecho a identificar los matrimonios enumerados en la lista a partir de otras fuentes. Redactó una versión plenamente anotada de la lista, pero pese a tan arduos trabajos la suerte parecía volverle la espalda: el taller se le seguía escabullendo. Cuando P. Schubring preparaba su corpus de *cassoni* los intereses de Warburg se orientaban ya hacia documentos visuales más estimulantes, y otorgó de buen grado el permiso para que se publicase su lista anotada con el corpus de Schubring [3]. Pero no por ello dejó de estar suspendida en el vacío: no se había dado con ningún *cassone* que demostrablemente fuera obra de la que sin duda fue una de las firmas de esta especie más productivas y en boga, firma en cuyos libros figuraban todas las grandes familias de Florencia, los Médicis, los Rucellai, los Albizzi y los Strozzi. Y era pura conjetura decir cuál de los grupos de *cassone* que Schubring trataba de distinguir era atribuible a Marco del Buono y cuál a Apollonio di Giovanni.

La situación cobró mayor interés aún cuando Schubring consiguió dar con la pista de al menos un *cassone* que tenía el obligatorio escudo de armas. Correspondía a uno de los últimos asientos de la lista, el matrimonio, en 1463, de la hija de Giovanni Rucellai con Piero di Francesco di Pagolo Vettori. En el catálogo de ventas de la colección Toscanelli, Florencia, 1883, figuraban *cassoni* con los escudos de armas de esas familias, pero su paradero no era conocido. Cambiaron de manos varias veces, y cuando por fin se cayó en la cuenta de que estaban vinculadas con nuestro taller la guerra impidió su publicación. Una de estas piezas, traída de Budapest a Inglaterra por su propietario, el doctor Wittman, fue destruida en una incursión

Este estudio apareció en 1955 en el *Journal of the Warburg and Courtland Institutes.*

aérea alemana sobre Bath, y nada queda sino una foto (ilustración 17). La otra la compró el Allen Memorial Art Museum de Oberlin, Ohio, y fue publicada de forma ejemplar por el profesor W. Stechow en el Boletín de esa institución (ilustraciones 16 y 18) [4]. Fue este profesor el primero en llamar la atención sobre la importancia de esta única pieza superviviente para todos los que se interesan por el frágil encanto de los pintores de muebles florentinos.

El panel de Oberlin, con las armas de los Vettori y los Rucellai esparcidas profusamente por toda la escena, demostró hasta dejar excluida cualquier duda razonable que Marco del Buono y Apollonio di Giovanni eran de verdad los maestros de algunas de las piezas del género más famosas y atractivas. Como señalaba el profesor Stechow, encaja en el grupo estilístico que Schubring llamaba «del Maestro de Dido», al que también se hace referencia en la bibliografía sobre el tema con los nombres de «Maestro de Virgilio» y «Maestro de los *cassoni* Jarves» [5]. Todas estas denominaciones derivan de la obra más elaborada del grupo, dos frentes de *cassone* con escenas de la *Eneida* de Virgilio que se conservan en la colección Jarves de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut (ilustraciones 19 y 20). Los manierismos estilísticos de este maestro son tan pronunciados que no es fácil confundir sus gesticulantes hombrecitos agolpándose en grandes paisajes panorámicos. Sólo una pregunta quedaba en el aire: si el taller había pertenecido a dos maestros, Marco del Buono y Apollonio di Giovanni, ¿cuál de los dos es el «Maestro de Dido»?

La respuesta a esta pregunta la da un poema que figura entre los epigramas y elegías de uno de los versificadores latinos más prolíficos del *Quattrocento* florentino, el notario y humanista Ugolino Verino (1438-1516) [6]. Su primera obra, un pequeño tomo de elegías amorosas y otros epigramas titulado *Flametta,* la escribió entre 1458 y 1464 [7]. Hay en él un epigrama laudatorio sobre «El sobresaliente pintor Apollonius»:

> En tiempos cantó Homero los muros de la Troya de Apolo quemados en las piras griegas, y también la gran obra de Virgilio proclamó los ardides de los griegos y las ruinas de Troya. Pero sin duda que el Apeles toscano, Apollonius, nos ha pintado mejor a Troya en llamas. Y también la huida de Eneas y la ira de la inicua Juno, con las balsas volcadas, las pintó con habilidad maravillosa; no peor las amenazas de Neptuno, mientras cabalga por alta mar embridando y calmando los vientos ligeros. Pintó a Eneas, acompañado de su fiel Acates, entrando disfrazado en Cartago; y también su partida y el funeral de la desgraciada Dido aparecen en la tabla pintada por la mano de Apollonius [8].

Siempre resulta satisfactorio comprobar que los métodos detectivescos de la historia llevan a veces a resultados que pueden recibir confirmación de testimonios independientes. El razonamiento en cuanto etapas que lleva de la copia del siglo XVII de un documento del *Quattrocento* al dato heráldico para identificar el panel de Oberlin y de ahí, por comparaciones puramente estilísticas, a las pinturas virgilianas del «Maestro de Dido» de la colección Jarves, se ve confirmado por este testimonio

literario que saluda a Apollonio como pintor de escenas virgilianas. La mayoría de los episodios que según Verino constituyen el tema del cuadro de Apollonio figuran en los dos frentes de *cassone* de la colección Jarves. En las palabras del poeta son: (1) la ira de la inicua Juno con las balsas volcadas, (2) las amenazas de Neptuno cuando encalma los vientos, (3) cómo Eneas, acompañado de Acates, entra disfrazado en Cartago. Lo que falta en los *cassoni* Jarves, no menos que en sus tablas hermanas de Hannover [9], son la primera y la última escena. «Troya en llamas y la huida de Eneas» al comienzo del ciclo, y «la partida de Eneas y el funeral de la desgraciada Dido» al final. El *cassone* de Jarves tiene en su lugar la llegada de Eneas al Lacio y la fundación de Roma.

Ahora bien, las escenas de la destrucción de Troya y de la huida de Eneas en versión de Apollonio se han conservado en realidad. Constituyen el grueso de las ilustraciones del manuscrito de Virgilio de la Riccardiana (Cód. 492), que según se admite desde hace tiempo es obra del maestro que pintó los *cassoni* Jarves [10]. La relación no es solamente de estilo o de temática: algunas de las escenas de los *cassoni* se repiten en el códice sin modificaciones importantes.

Es este hecho —el que sepamos que Apollonio repitió sus escenas virgilianas en diversas ocasiones y en distintos medios— el que plantea una interesante cuestión. Verino describe no varias tablas, sino una *«picta tabella»* en la que se combina una larga serie de episodios. ¿Es el singular que usa tan sólo una licencia poética o existió realmente esa gran tabla? Si hubo tal cuadro, no figura en los archivos del taller, en los que consta por lo menos otra obra ejecutada por Apollonio en solitario (*«Apollonio fa il Ritratto al naturale in su la Cartapecora di Giovanni Bartolomeo Quaratesi»*) y no se limitan exclusivamente a los *cassoni* (*«A Giovanni di Pagolo Rucellai dipingono nel Cielo della Loggia 1451, Fl 97»*). Por otra parte la lista guarda también silencio sobre las ilustraciones al Virgilio de la Riccardiana, lo que pudiera explicarse por el hecho de que nunca fueron terminadas. Pero en todas estas cuestiones hemos de hacer uso en la medida que nos sea posible de pruebas internas, pues al parecer los archivos de taller se interrumpen unos dos años antes de la muerte de Apollonio [11]; y ¿quién sabe si no fue en estos dos últimos años cuando comenzó a extender sus actividades a nuevos campos?

En un punto, sin embargo, el considerar que el «Maestro de Virgilio» y Apollonio son la misma persona ha de trastornar necesariamente el panorama de la situación trazado por Schubring hace unos cuarenta años. Pensaba Schubring que el «Maestro de Dido» era básicamente un miniaturista cuyo punto de partida fue el códice de Virgilio de la Riccardiana y que luego aplicó su habilidad de narrador a unos cuantos *cassoni*. Esta hipótesis no puede ya sostenerse. Es obvio que la línea de trabajo principal de Apollonio era la de los *cassoni*, y es más que probable que en ella realizara su aprendizaje. Por este mero hecho resulta improbable que Schubring acertara al fechar el códice antes de los *cassoni* de las escenas virgilianas. Al compararlos, además, se confirma la prioridad de éstos. En el primer *cassone* de Yale, por ejemplo,

tenemos una narración continua perfectamente equilibrada que abarca desde la visita de Juno a Eolo hasta la tempestad y el «*Quos ego*» y, más allá, a la intervención de Venus en la orilla (ilustración 19). En el códice (ilustración 21) la visita de Juno a Eolo se ha adaptado a la forma rectangular de las miniaturas añadiendo la prisión de los vientos, pero todos los vientos soplan hacia la derecha, como ocurre en el *cassone,* con toda lógica, en que provocan la tempestad. La composición resultante está pidiendo ser continuada a la derecha, lo que prueba, igual que otros indicios, que el *cassone* es la versión concebida originariamente.

Schubring, por supuesto, no tenía manera de saber que el pintor del códice de Virgilio era en realidad uno de los maestros de *cassoni* más cotizados. Pero tenía además otra razón para inclinarse por la primacía de las miniaturas. Creía haber descubierto una pista en el códice que le permitía fecharlo en los primeros años de los cincuenta. Si los *cassoni* virgilianos habían de ser anteriores al códice, datarían necesariamene de la década anterior, lo que incluso a Schubring, cuyas fechas suelen caracterizarse por ser en exceso tempranas, tuvo que parecerle imposible. Pero su método de fechar el códice apenas resiste la crítica. Sostenía que la construcción de Cartago que aparece al fondo de una de las miniaturas (ilustración 22), representaba la erección del Palacio de los Médicis. Como estas obras tuvieron que terminar hacia 1452 lo más tarde [12], hay que fechar el códice con anterioridad a ese momento. Schubring sabía que este argumento no era de mucho peso, sobre todo porque nos es conocido gracias a Warburg, que el amanuense que escribió el texto del códice y firmó en el colofón «*Nicolaus Riccius, Spinosus vocatus*» había nacido en 1433 [13]. A menos que pretendamos que fue un niño prodigio no podemos situar la fecha del códice antes de, pongamos, 1450, momento en que el amanuense contaba diecisiete años. Pero el razonamiento de Schubring es erróneo. Es uno de tantos otros formulados por los eruditos de su generación que deseaban ver la «vida cotidiana» del *Quattrocento* reflejada en el arte de la época. Y aquí, como solía suceder en tales casos, el deseo engendró el pensamiento. El arte del *Quattrocento* no nos ofrece un reportaje de los lugares y personajes de aquellos tiempos, pues trabaja con tipos y esquemas, no con retratos individuales.

Los estereotipos y fórmulas utilizados en los fondos arquitectónicos no constituyen una excepción. Es interesante, en este contexto, que un palacio con planta baja almohadillada un poco a la manera del tipo del Palacio Médicis aparezca ya en el fondo de la predela de Gentile di Fabriano que se encuentra en el Louvre (ilustración 24). Al poner al día esta fórmula para la representación de edificios —tanto completos como incompletos— de la noble ciudad de Cartago, Apollonio bien pudo haber hecho uso del tipo del Palacio de los Médicis (ilustraciones 22 y 23), pero no por ello hay que tomar sus miniaturas por panorámicas topográficas. Y menos aún hay que pensar que el que no estén terminados los edificios de Cartago nos permite remitirnos a la historia de las construcciones de Florencia.

Por tanto, el único *terminus ante* que podemos aceptar con certeza para el códice

de Virgilio es la fecha de la muerte de Apollonio, 1465. En realidad parece mucho más probable que la miniatura pertenezca a una fecha tardía, pues la explicación más natural del hecho de que las miniaturas estén incompletas sería que Apollonio murió mientras trabajaba en ellas. Es fácil darse cuenta de que pensaba continuarlas, pues algunas no son más que dibujos a pluma, y otras llevan ya aplicados algunos de los colores. Si todo esto lo hubiera hecho a principios de la década de los cincuenta, ¿por qué nunca siguió? Tuvo que ser el éxito de los *cassoni* virgilianos el que dio a uno de sus clientes la idea de encargar estas ilustraciones a Apollonio. ¿Nació del mismo éxito la idea de un cuadro panorámico, la «*picta tabella*» del poema de Ugolino Verino? ¿O escribió Verino simplemente de memoria poniendo las escenas que esperaba encontrar? En ausencia de pruebas en contra, parece más seguro, en conjunto, suponer que quería decir lo que decía y que tal pintura existió. Podríamos imaginarla quizá colocada encima de un zócalo, donde los florentinos estaban acostumbrados a ver tapices flamencos con episodios semejantes de la historia de Troya. El mismo Apollonio nos da una idea del posible aspecto y disposición de tal pintura cuando ilustra el Templo de Juno en Cartago en el que Eneas y Acates descubren representaciones de Iliupersis (ilustraciones 20 y 22). La pintura a la que se refiere Verino debió de estar terminada hacia 1464, el año en que el poeta acabó de compilar la *Flametta.* A Apollonio, por tanto, cabe el honor de haber pintado el primer cuadro mitológico a escala monumental.

En su publicación de la tabla de Oberlin el profesor Stechow indicaba que, de los dos propietarios del taller, Marco del Buono parecía el candidato más probable al nombre de «Maestro de Dido». La razón que daba es que conocemos numerosos *cassoni* de este grupo que, por motivos estilísticos, hay que fechar con posterioridad a 1465, el año de la muerte de Apollonio. El epigrama de Verino nos permite rectificar la hipótesis. Sabemos ahora cómo era el estilo de Apollonio. ¿Nos permite también hacernos una idea del de su colega? Este problema es considerablemente más complicado. El profesor Stechow nos ha prevenido acertadamente contra la tentativa de desenredar el caos actual de la atribución de *cassone* fiándonos de meras fotografías. Es cierto sin duda que las fotografías son casi siempre tan pequeñas y poco claras que no permiten distinguir características individuales en estas hormigueantes multitudes de triunfos y batallas. Es también más que probable que los restauradores decimonónicos que adecentaron frentes de *cassone* para los coleccionistas ejercieran un efecto nivelador sobre las peculiaridades de estilo que pudieran haber existido. Pero incluso después de tener en cuenta todo esto subsiste un problema metodológico: ¿Es del todo cierto que el estilo de los *cassoni* estuvo siempre tan claramente circunscrito como el de los retablos? A juzgar por los archivos de su taller, Marco del Buono y Apollonio di Giovanni suministraron *cassoni* para hasta veintitrés ajuares al año[14]. La mayoría de las veces debían de encargarse un par de ellos[15], lo que significa que cada semana saldrían del taller uno o dos productos acabados por término medio. Tal producción presupone sin duda un número elevado de ayudantes bastan-

te independientes, algunos de los cuales tal vez acabaron montando su propio taller con posterioridad, llevándose consigo los patrones o copiando las fórmulas de Apollonio. Quizá los clientes encargaran además a otros talleres copias de sus piezas predilectas. Añádase a estas diversas posibilidades el hecho documentado de que nuestro taller estuviera regido por dos maestros que tal vez colaboraran de variadas maneras y podrá extrañar que con frecuencia los *cassoni* eludan ese encasillamiento escrupuloso tan del gusto de los coleccionistas.

Una cosa, sin embargo, queda clara: las divisiones de Schubring no se pueden seguir manteniendo. Se recordará que la lista de *cassoni* que atribuía al «Maestro de Dido» era muy corta: nueve, de los cuales tres hacían pareja. Por lo que a este maestro toca, el profesor Offner [16] puso reparos a esta lista hace ya tiempo por motivos puramente estilísticos. Razonaba, y lo hacía de forma convincente, que otros dos hermosos *cassoni* de la colección Jarves deben atribuirse también al mismo taller. Uno es la tabla de un torneo en la Plaza de Santa Croce (ilustración 25), que para Schubring era una justa celebrada en 1439 en honor del Concilio de la Unión. No hay pruebas que justifiquen esta interpretación, y todo habla en contra de una fecha tan temprana [17]. Schubring atribuía ocho piezas al maestro de esta tabla, pero constituyen un grupo un tanto dispar. El torneo propiamente dicho, sin embargo, es sin duda una obra maestra de nuestro taller. Está por último la bella tabla de la colección Jarves con la visita de la reina de Saba a Salomón (ilustración 26). Esta consumada obra la atribuía Schubring a otro taller distinto, que él llamaba el del «Maestro del Cassone» y al que adjudicaba veinte piezas de su corpus. De nuevo Offner ha asestado un duro golpe a la nomenclatura de Schubring al reivindicar la tabla para el mismo taller que también produjo las escenas de Virgilio y el Torneo. A primera vista esta atribución parece menos convincente. Las figuras del *cassone* están dispuestas en un escenario pictórico *quattrocentista* convencional, a notable diferencia de las composiciones panorámicas de Apollonio. El suelo está cuadriculado para exhibir perspectiva y el fondo se halla atestado de accesorios que atestiguan gran interés por las formas decorativas *all'antica*. Pero también en la tabla del asesinato de César (ilustración 27), atribuida por Offner al mismo maestro y que, en realidad, retrotrae a las miniaturas del Virgilio de la Riccardiana, pueden observarse rasgos similares, siendo llamativas las semejanzas tanto en detalles decorativos como en la disposición y las posturas de las figuras (ilustración 29). El que su maestro de Virgilio resulte ser Apollonio refuerza también la idea de Offner de atribuir un grupo de madonas al mismo maestro. Al menos una madona figura en la lista de las creaciones del taller, *una nostra Donna in un tondo,* realizada en 1455 para Pierfrancesco de Lorenzo de Médicis, padre del mecenas de Botticelli. Además esta identificación explica también por qué, como dice Offner, «se encuentran frentes de *cassone* sellados con el estilo [de este taller] en casi todos los museos, encubiertos, bien es verdad, bajo diversas denominaciones». Después de todo, en los archivos de nustro taller figuran unos 170 encargos que pueden corresponder a unos 300 *cassoni.* Tal vez monopolizara en buena medida el mercado. El único grupo que parece tener fisonomía distinta por derecho propio es el del «Maestro de

Anghiari» de Schubring, aunque incluso en este caso hay una tierra de nadie carente de rasgos pronunciados que se extiende entre su taller y el nuestro.

El grupo reunido por Offner parecería la base de partida estratégica más segura para explorar una vez más el material reunido por Schubring. Excede del propósito de este trabajo emprender tal reconsideración, pero podemos mencionar dos ejemplos de buena calidad no analizados por estos autores para mostrar el alcance del problema. Uno es un *cassone* con otra escena virgiliana más (ilustración 28), el desembarco de Eneas en el Lacio, la comida en la costa y la recepción por Latino, según el libro VII de la *Eneida*[18]. A juzgar por el paisaje y las figuras (Latino recuerda a los reyes de los naipes primitivos), este *cassone* es un ejemplo de la versión más arcaica del estilo, y tal vez date de los años treinta o cuarenta. Por contra, la pintura del triunfo de César (ilustración 30)[19] representa una fase próxima a la del *cassone* de Oxford y también, quizá, del torneo de Santa Croce, con el que tiende otro puente. Las figuras son mayores, la armazón espacial mucho más firme. Por ello se siente uno tentado a volver a dividir los grupos entre los dos propietarios del taller, Apollonio y Marco del Buono.

Por desgracia los hechos contradicen esta división tajante. Pese a las dudas de Berenson[20], yo creo que las miniaturas de la Riccardiana son obra de un maestro; y en el repertorio de este maestro, que no puede ser otro que Apollonio, figuraban los diseños como de friso de ilustraciones épicas y los más compactos marcos escénicos de las tablas de César. Por tanto, la cuestión de dónde encajar a Marco del Buono sigue a la espera de solución. El profesor Stechow señaló el camino al decir que cualquier creación de nuestro taller que pueda demostrarse que fue pintada después de 1465, el año de la muerte de Apollonio, podría atribuirse a su socio. Hay *cassoni* que cumplen esta condición, pero no ha sido factible trazar un panorama muy claro a partir de ellos. Tenemos el *cassone* de la colección Perry en Highnam, por ejemplo[21], atribuido por Schubring al maestro del *Torneo de Santa Croce,* pero en el que aparecen unas figuras de arqueros que podría sospecharse que fueron tomadas del *San Sebastián* de Pollaiuolo, pintado en 1475. No obstante, esta obra a duras penas revela un carácter artístico lo bastante pronunciado para convertirla en centro de un grupo. Lo mismo cabe decir de los suntuosos cofres matrimoniales de la colección de lord Lee[22]. Su estilo apunta en verdad a una fecha considerablemente posterior a 1465, pero algunos de los motivos, tales como el episodio de Brenno (ilustración 33), recuerdan las escenas y marcos romanos de nuestro taller. Parece seguro incluso que algún tiempo después de la muerte de Apollonio siguieron explotándose estas creaciones[23], y es de esperar que Marco del Buono continuara la tradición conjunta. Pero, aunque sobrevivió veinticuatro años a Apollonio, conviene recordar que era quince años mayor, y bien pudo haber influido en su joven socio en años anteriores. La situación guarda semejanza con asociaciones más famosas, como las de Hubert y Jan van Eyck o Masolino y Masaccio. *Vestigia terrent.*

Ya que Apollonio se revela como uno de los maestros descollantes en el negocio

de los *cassone*, tal vez no esté de más reexaminar brevemente los orígenes de su estilo. Tal examen puede llevarnos a revisar una opinión repetidamente expresada en los análisis del arte del *Quattrocento:* la idea de que el estilo de los *cassoni* refleja los éxitos de los grandes maestros, en especial de Uccello y Domenico Veneciano. Es cierto que se dan estos préstamos, pero en líneas generales llama la atención lo independiente que es su lenguaje de lo que consideramos corriente principal del arte florentino. Es como si Masaccio o Donatello no hubieran existido y se hubiera dejado que el estilo internacional, tal como lo encarna Gentile da Fabriano, siguiera evolucionando sin ser molestado, prolongándose en la siguiente generación [24]. Resulta instructivo, en este contexto, comparar las escenas de caza del *cassone* Jarves (ilustración 31) con *La caza* de Uccello (ilustración 32). Apollonio, con sus graciosas siluetas de venados que huyen y perros que los persiguen, conserva en su totalidad el carácter de tapiz del gótico internacional, mientras que en Uccello es palpable el intento de traducir las mismas fórmulas al lenguaje del nuevo estilo tridimensional. Este mismo carácter tridimensional es el que distingue los vivaces cazadores de Uccello de los gesticulantes maniquíes de Apollonio, pues en tanto que Uccello aparta sus figuras del espectador y las hace perseguir la caza en lo profundo del bosque, los esfuerzos de Apollonio van siempre orientados a conservar una silueta fácilmente legible. Es este esfuerzo por evitar escorzos difíciles en la representación de figuras dotadas de un temperamento verdaderamente italiano el que explica las curiosas contorsiones que tan frecuentes son en las composiciones de Apollonio. Hay algo casi de egipcio en la manera en que esparce sus maniquíes; siempre que sea posible han de vérseles los brazos y las piernas, y esta necesidad confiere a sus figuras en movimiento ese aspecto curiosamente inquieto e inestable que constituye el sello de su estilo. A los fines narrativos de Apollonio, sin embargo, este recurso se adecuaba admirablemente. Permitía que sus figuras claves resaltasen claramente en los bulliciosos panoramas de sus historias pintadas, guiando así al espectador de una escena a otra. Algunas de estas posturas se reiteran con una ingenua monotonía que nos hace pensar en alguien que estuviera cambiando de sitio soldaditos de plomo. Así, por ejemplo, el estereotipo del hombre que camina con piernas separadas y manos de marioneta, visto siempre por detrás, lo mismo sirve para representar a Ascanio embarcándose para abandonar Troya (ilustración 34) que a un camarero que lleva unas fuentes en el banquete de Dido (ilustración 35). Con ligeras variantes se aprovecha en la figura de un marinero en la proa del buque de Eneas (ilustración 31), y en la de un espectador que se asoma por una valla en el torneo (ilustración 36). Pero quizá no sea justo echarle en cara al artista esta repetición de fórmulas, pues también en esto no hacía más que seguir una práctica tradicional. Su mismo método, que hemos observado en las escenas de Virgilio, de usar y adaptar idéntica fórmula pictórica en medios y contextos diferentes delata la postura del artesano medieval que sabe economizar sus recursos.

El proceso de producción en el taller a tal escala dependía de la existencia de un muestrario disponible de patrones para representar ciudades, barcos, campos, carros

triunfales, caballos caídos u hombres en lucha. Es natural que haya *cassoni* en los que se dejen sentir los riesgos más obvios de la producción en masa, pero estos riesgos estriban menos en la falta de originalidad que en la ejecución irreflexiva o apresurada de asistentes insuficientemente familiarizados con las intenciones del maestro. En las composiciones más ambiciosas del taller, tales como las escenas de la *Eneida* o la *Odisea*, el nivel artesanal suele ser elevado. Sin embargo podría argüirse que la misma atención al detalle, la misma vivacidad de la narración, hacen que a veces resulten más patentes los estereotipos y manierismos del estilo.

Un ilustrador de romances del siglo XIV podía permitirse el lujo de repetir sus clichés impunemente porque los consideramos pictografías. Pero el mundo de Apollonio, engalanado como está con todo el detalle realista acumulado por el gótico internacional y apuntando hacia la plausibilidad de la escena pictórica renacentista, participa en exceso del carácter del mundo real para que pasemos por alto sus inconsistencias y manierismos. Son este realismo superficial, su atención a las estructuras y los accesorios y la incorporación de rasgos realistas tales como sombras proyectadas los que hacen que esta narración parezca «ingenua». Por tal motivo esta impresión se atenúa cuando contemplamos las miniaturas inacabadas del manuscrito de Virgilio (ilustración 37). Aquí, donde es menor el detalle realista susceptible de inducirnos engañosamente a adoptar un punto de vista diferente, Apollonio se nos revela como un auténtico practicante del estilo internacional que se sirve de las convenciones góticas con pericia y encanto, y en modo alguno carece de la ambición de trascenderlas, aun corriendo algún riesgo. El grupo de caballos (ilustración 38) es un perfecto ejemplo.

La habilidad con que Apollonio aplica las pautas de la tradición gótica a la consecución de un retrato plausible del mundo real en ningún lugar es más obvia que en el *Torneo de Santa Croce* (ilustración 25). Hemos visto que Schubring la consideraba un *reportage* y es por cierto muy posible que las divisas y los nombres de los caballos identifiquen una justa auténtica [25]. Pero pese a todo su ingenioso detalle, la fórmula básica no hace más que seguir las líneas del esquema tradicional para las justas empleado por los ilustradores de romances (ilustración 39) [26]. A la vista de este tradicionalismo resulta interesante comprobar que Apollonio no es en modo alguno indiferente al embrujo del mundo clásico. No sólo posee su taller vistas de Roma y de Constantinopla que delatan un interés considerable por los lugares clásicos famosos de estas ciudades [27], sino que incluso podía improvisar un relieve *all'antica* cuando el contexto lo aconsejaba, como en la tabla de César (ilustración 41). Pero en las figuras su estilo está libre de adaptaciones tan palpables [28]. En ellas el interés arqueológico desemboca tan sólo en la adopción de un atavío «griego» (es decir, bizantino) para los hombres, convención conocida también por darse en Gozzoli y en Piero della Francesca y que se explica por la observación de Vespasiano da Bisticci de que la moda del vestir no había cambiado en Oriente desde la época de los antiguos [29].

Por todo esto no deja de tener su gracia que uno de los primeros maestros florentinos en recibir un homenaje poético de la pluma de un humanista florentino resultara

ser un representante de lo que nos parece un estilo un tanto «retrógrado». Nos sigue gustando pensar que en el Renacimiento se dio un «progreso» uniforme, y esta perspectiva coloca juntos en vanguardia al humanista y a los artistas antigóticos. En el complejo análisis que realiza Warburg de la situación en torno a 1460, la manera gótica, a la que él gustaba poner la etiqueta de *«alla franzese»,* representa el elemento retardatorio contra el que ha de emplear a fondo sus energías el auténtico humanismo *«all'antica».* Pero Warburg sabía también lo inextricablemente que estaban mezcladas estas tendencias y orientaciones en la mente de todos los que se hallaban sometidos a estas tensiones. Subrayaba la presencia en el arte gótico de un deseo genuino de reconstruir las historias antiguas como si fueran sucesos contemporáneos, y se dio cuenta de que en el manuscrito de Virgilio y en las correspondientes escenas de *cassone* se había tratado de pintar una Venus de aspecto clásico. A Warburg le hubiera encantado, pues, esta alianza entre un pintor que narró los relatos de Virgilio con modos medievales y un poeta que con tanta frecuencia emplea formas virgilianas para contar una historia medieval. Pues igual que las escenas de Virgilio constituyen la obra maestra de Apollonio, el trabajo de su vida de Verino fue *Las carliadas,* un poema épico escrito a imitación de la *Eneida* en honor de Carlomagno y sus paladines. La mezcla de estilos resulta en ambos artistas llamativamente similar. Un poeta que escribía [30]

> «En ille orlandus, francorum magnus achilles»

igual podía ensalzar a Apollonio como parejo a Homero y Virgilio. Nunca parecen haber turbado el espíritu de ninguno ideas de propiedad o adecuación al aplicar la forma al contenido. Si el estilo de Apollonio continuaba la tradición gótica, lo mismo cabe decir de Gozzoli, posterior decorador de la capilla de los Médicis. Además, la famosa alabanza que hizo Fazio de Van Eyck, Rogier, Gentile da Fabriano y Pisanello nos previene contra la idea de una preferencia exclusiva de los humanistas por el arte *all'antica.* Si nos resulta extraño que se elogie a Apollonio como «segundo Apeles», convendrá recordar que dos florentinos más a los que se colgó esta etiqueta en epigramas latinos fueron Fra Angélico y Benozzo Gozzoli [31].

No hay ningún motivo, pues, para pensar que Verino no estuviera a la altura de sus colegas humanistas en lo que a sus gustos artísticos se refiere. Tenemos pruebas válidas incluso de que se interesó más legítimamente por la pintura que cualquier otro de sus contemporáneos literarios. A diferencia de Manetti y Rinuccini, se creyó en la obligación de dedicar su pericia lilteraria a los artistas vivos de su tiempo, y quizá no haya recibido el tributo que merece por haber comprendido, en fecha tan temprana, que «tal vez Leonardo da Vinci supera a todos los demás» [32]. Pero si los humanistas se atuvieron a algún criterio crítico consciente, ese fue sin duda el de la fidelidad a la naturaleza, sobre la cual pudieron leer en los autores antiguos. El realismo gótico parecía satisfacer bien este criterio, pero en general sus intereses eran por encima de todo literarios, y el tema ilustrado era patentemente más importante a sus ojos que lo que

nosotros llamamos el tratamiento formal. Tal vez no esté fuera de lugar en este contexto traer a colación el documento más explícito que poseemos, de mano de uno de los primeros humanistas, en torno a los principios que deben regir la elección de estos temas. Se trata de la famosa carta de Leonardo Bruni en la que da consejos sobre el «programa» que debe adoptarse para la tercera puerta del baptisterio.

> Mi opinión es que las veinte historias de las nuevas puertas que, como habéis decidido, deben tomarse del *Antiguo Testamento, habrían de poseer básicamente dos* cualidades: una, deben mostrar esplendor; otra, deben tener significación. Por esplendor entiendo que sean un regalo para la vista en virtud de la variedad de diseño; significativo llamo a aquello que merece ser recordado... será menester que la persona que vaya a proyectarlos conozca bien cada una de las historias, para así poder distribuir como conviene las figuras y sus acciones, y que sea elegante y entienda de adornos... [33]

Si comparamos el arte de Apollonio desde estos puntos de vista, es decir, desde los del humanista por antonomasia, con el arte de sus colegas más progresivos, sale vencedor sin dificultades. No sólo hay en sus obras más «esplendor» que es «un regalo para la vista» que, pongamos, en las de Castagno o Uccello, sino que hasta dan testimonio quizá de una mayor comprensión de la «significación» que los artistas cuyas obras se ceñían tan frecuentemente a los temas tradicionales. Pues en el caso de las pinturas de *cassone* la exigencia humanista de asuntos «dignos de ser recordados» se daba la mano con la exigencia popular de un asunto apropiado a tan fausta ocasión. El *cassone,* después de todo, no era tan sólo un mueble alegremente decorado: su encargo y entrega formaba parte de los usos matrimoniales de los florentinos cultos. Había por tanto de ser considerado portador de felices augurios, si no de afortunados hechizos. Esta significación privada es especialmente obvia en las pinturas interiores de las tapas (ilustraciones 42 y 43) que representan las figuras ideales de una muchacha y un joven hermosos, a veces con los títulos de «Paris» y «Helena»[34]. ¿Qué otro objeto podía tener el poner a la vista de la novia sola estos modelos de belleza más que constituir un feliz presagio de una hermosa descendencia? La idea de que las imágenes contempladas durante el embarazo influyen en el niño es universal [35]. En la sociedad de la Florencia del *Quattrocento* esta confianza en el «efecto» de las imágenes se fundirían imperceptiblemente con las opiniones astrológicas y filosóficas relativas a la eficacia de tal acción a distancia [36]. En otras palabras, en estas imágenes de belleza el «esplendor» y la «significación» convergerían.

Pero incluso las pinturas del exterior se escogían siempre de manera que fueran apropiadas a las esperanzas y aspiraciones de la familia. Dos de las obras de Apollonio cuyo asunto no ha sido hasta el presente del todo elucidado pueden servir para ilustrar este punto. Una es el *cassone* del que se conserva un fragmento en el Ashmolean Museum de Oxford [37]. Está catalogado como un grupo de acróbatas actuando (ilustración 44). El catálogo pone en la pista de otra pieza de la misma tabla conservada ahora en la Galería Nacional de Escocia [38] con el título de *Las novias venecianas* (ilustración 45). La tradición de la «significación» de las pinturas de los *cassone* permite dar fácilmente con el verdadero

asunto. Se trata del rapto de las sabinas, tantas veces representado en los cofres de las novias como augurio para la fundación de un nuevo linaje. Encontramos la actuación de los acróbatas representada de modo análogo en el *cassone* de la colección Harewood [39] (ilustración 46), donde distraen a las confiadas mujeres sabinas. La tabla de Edimburgo, por supuesto, representa el verdadero asalto repentino al grupo.

Mayor interés aún tiene la «significación» que cliente y artista hubieron de atribuir al par de *cassoni* que fueron punto de partida para la identificación del taller: la tabla de Oberlin con la invasión de Jerjes y su pareja perdida con el triunfo de los jefes griegos (ilustraciones 17 y 18). Considerarlos meras ilustraciones históricas significa desatender su sentido general. La historia, en realidad, está un tanto comprimida y en ocasiones deja paso a la novela. Si podemos fiarnos de las inscripciones, no sólo aparecen entre los defensores de Grecia contra los persas Cimón y Temístocles, sino también Pericles. Pero alguna medida de comprensión era necesaria si Apollonio había de poner en escena no sólo el «esplendor» de la flota invasora de Jerjes, sino también la «significación» de su fracaso. Pues el destino de Jerjes era un famoso *exemplum* del orgullo humillado. A partir del material transmitido por autores como Justino y Orosio, Boccaccio había narrado elocuentemente la historia de la arrogancia y caída final del gobernante persa [40]; ¿qué más adecuado al tema general de la caída de los príncipes que la historia de este fracaso espectacular? Y por ello Boccaccio echa mano de todos los recursos al referir la creación de un ejército de más de un millón de hombres, el cruce del Helesponto en un puente de pontones y la invasión de Grecia; pues cuanto más grande es la empresa, más vergonzoso el naufragio. Primero resistieron a Jerjes los hombres de Leónidas y, herido en su huida ignominiosa, tuvo que beber con las manos de un río ensuciado con la sangre pútrida de sus propios soldados caídos; una bebida que en su necesidad parecióle más dulce que ninguna otra que hubiera probado antes. Luego, sus hombres fueron dispersados cuando trataban de destruir el templo de Apolo en Delfos; y por último se vio atrapado con su flota en Salamina y derrotado por Temístocles. Volvió a su tierra solo, temblando en la barcaza de un pescador. Allí recibió nuevas del destino de su ejército al mando de Mardonio, la huida de su flota y la destrucción final de los restos del ejército persa, junto al río Eurimedón, a manos de Cimón. Impotente y acobardado, fue asesinado por su capitán Artabano. A esta tremenda narración, en la que todo está subordinado a la enseñanza moral, Boccaccio añade aún un sermón «contra la ceguera de los mortales», en el que se detiene en cada una de estas indignidades como ejemplo de advertencia. «Si buscásemos en toda la historia, a ninguno hallaríamos más famoso por boato regio, mayores riquezas u obediencia de más pueblos… envanecido por el orgullo de tan exclusiva grandeza, se vio despojado por el pequeño grupo de Leónidas… y privado por Temístocles y Cimón de todos aquellos barcos con los que había cubierto el mar entero… el que solía dar órdenes a reyes rogó mansamente a los barqueros que le cruzaran, el que poco antes era jefe de tan grande ejército cruzó el mar en solitario, en la diminuta barca de un pescador…

¿qué más tendremos que decir? ¿qué más pruebas querremos de lo que valen las riquezas, el poder y el dominio temporal?... ¿no hubiera sido mejor para Jerjes carecer de ellos?... ¿por qué entonces no disipamos de nuestros ojos la niebla de la ignorancia... y, alzando los ojos y el espíritu al cielo, abrimos los oídos a las palabras de Dios...? pues Dios dispone de muchos Temístocles y Leónidas; aunque tuviéramos más hombres de los que nunca tuvo Jerjes, nos veríamos despojados de ejércitos mundanos, puestos en fuga y, abatidos, rogaríamos en vano al inexorable barquero no a orillas del Helesponto sino, desnudos, a las del Aqueronte, donde estaríamos solos y afligidos, llorando eternamente la pérdida de la vida mejor.»

No cabe duda de que la versión de Boccaccio constituye el marco general de la tabla de Oberlin. Vemos, a la derecha, a Jerjes a caballo, cruzando el Helesponto con un ejército fabuloso de carros y camellos. Al fondo, para que se conozca que es el mar Negro, reconocemos Constantinopla con algunos de sus signos distintivos más característicos, como la columna de Teodosio. El viejo de la barca del pescador, tan prominentemente colocada en primer plano, bien puede ser también Jerjes en su huida ignominiosa. En tanto, en el lado izquierdo se plasma la tragedia del ejército persa. Cimón, delante de su tienda, recibe a un grupo de nobles persas prisioneros. En el primer plano uno de los persas parece como si se apurara, quizá al recibir un mensaje. El único aspecto desconcertante es la presencia de Pericles entre los griegos, pero en la tradición de las crónicas del mundo Pericles era en realidad un general ateniense que vivió en tiempos de Sófocles [41], y como en la tabla se resume el triunfo de Grecia su presencia no resulta del todo ilógica. Se nos dice que en la tabla que hace pareja aparecía, cosa muy apropiada, el triunfo de Cimón, Temístocles y un tercer caudillo (ilustración 17). Tal vez se trata otra vez de Pericles, que sustituía a Leónidas ya que a éste, al haber muerto en las Termópilas, no se le podía pintar de esa manera. En el lado izquierdo y en la parte del fondo se pretendió, al parecer, representar la batalla de Salamina.

Si los Rucellai encargaron la historia de la caída de Jerjes y los triunfos de los griegos, probablemente pensaron en una «significación» que trascendía incluso la de la historia con moraleja más dramática del mundo. Pues en 1463 este relato y su marco histórico no sólo recordarían al espectador el paso de la Estigia, como a Boccaccio, sino otra amenaza más inminente. ¿Qué más tranquilizador, en la década de la caída de Constantinopla, que recordar que los orgullosos conquistadores asiáticos son propensos a ir más lejos de lo debido? [42].

Tenemos la suerte de que esta concepción moralista de la historia tenga también paralelos en las obras de nuestro principal testigo, Ugolino Verino. Sus *Carliadas* se abren con una adaptación del primer libro de la *Eneida* que hace honor al admirador del «Maestro de Dido». Toda la tramoya es idéntica, salvo que no es la flota de Eneas la asolada por la ira de Juno, sino la de Carlomagno, cuyo regreso victorioso de la conquista de Tierra Santa es obstaculizado por el Diablo [43]. Los exhaustos marinos tocan tierra igualmente en unas costas desconocidas y hallan una ciudad rica y amis-

tosa, Butroto, en el Epiro, donde gobierna Justino. Al describir las paredes de la residencia de Justino el poeta no puede omitir la obligada *ekphrasis*, y así Verino aprovecha la oportunidad de rendir un pequeño tributo a los artistas de su tiempo que previamente ha pasado por alto. Los «emblemas» de la izquierda, dice, fueron pintados por «Alejandro, sucesor de Apeles», a lo que en el manuscrito de París, se añade una nota al margen de la mano de Verino: «Alexander pictor florentinus», es decir, Botticelli. La historia de la derecha, leemos, la pintó el toscano Pullus, o sea, según explica la nota al margen, «pictor pullus florentinus», o Pollaiuolo.

La referencia (prescindiendo de las notas al margen) se encuentra ya en el primer bosquejo del poema que nos es conocido: el autógrafo de la Magliabecchiana. El colofón de esta primera versión nos dice que el decimoquinto y último libro fue el terminado en Pisa el 3 de diciembre de 1480 a las dos de la noche. Sus comienzos se remontan a finales de la década de los sesenta [44]. En algún instante entre esas dos fechas, por tanto, hay que ubicar esta referencia a Botticelli y a Pollaiuolo, que nos proporciona una oportuna confirmación de la creciente fama de los dos maestros en un momento relativamente temprano de su carrera. No carece por tanto de interés ver lo que Ugolino imagina que estos artistan han pintado (o ideado) para las paredes de la ficticia residencia de Justino. He aquí el texto de la versión más primitiva [45]:

> A la izquierda, Alejandro, el sucesor de Apeles de Cos, pintó a Jerjes embridando el océano con un puente, y la perforación del monte Athos, y también los lechos desecados de los ríos y los persas bebiendo de arroyos agotados; y los feroces atenienses, después de la caída de la ciudad de Palas, vengando en el mar las ruinas de su ancestral ciudad. Platea, regada de abundante sangre, y las riquezas de los medos vencidos, y no lejos el caudillo guerrero griego [Temístocles], expulsado de Atenas, llega a la corte de su enemigo.
>
> A la derecha el gran héroe de la raza de Peleo [Alejandro Magno] había destruido a Darío, capturado a su mujer y a sus hijos en una triple campaña, y confiado a las llamas el equipaje real y el botín; fue el primero en amenazar el Hidaspes de plácido fluir, y aquí el rey se arriesgó desde lo alto de la muralla. En otra parte el fiero Poro montado en un elefante oscuro, cubierto por una serpiente escamosa, se precipita a la batalla incitando a luchar a los acobardados indios. No lejos de allí el Éufrates atraviesa el centro de Babilonia, donde delante de las puertas del palacio yace el lívido cadáver del caudillo guerrero, sin honor, manchando el suelo: él, ante cuyas victorias el mundo entero cedía en tiempos. Esto había pintado el Pullus toscano con asombrosa pericia.

La pintura imaginaria de Botticelli representaba, pues, episodios de la conquista y la derrota de los persas de Jerjes, y la de Pollaiuolo escenas de las campañas de Alejandro. Por el modo en que ambas se equilibran se evidencia que Verino seguía en esto la tradición que ve en las victorias de Alejandro el castigo final por la invasión persa de Grecia. El espíritu del conjunto del relato es además próximo al de Boccaccio [46]. A todo triunfo sigue una caída; todo momento de gloria resulta ser vano y fútil. Si nos preguntamos cómo ha podido visualizar Verino estas escenas nos damos

cuenta con no poca sorpresa que hubo de imaginarlas en términos del estilo de *cassone* de Apollonio. Sólo de esta manera era posible congregar estos episodios dispares en dos pinturas enfrentadas. La de las conquistas de Jerjes es en verdad sorprendentemente similar a la pareja de Apollonio con el puente sobre el Helesponto y las batallas de Platea y Salamina. El encuentro de Alejandro con la familia de Darío forma parte asimismo de grandes composiciones panorámicas de *cassone* del estilo de las de Apollonio (ilustración 47) [47].

Tras constatar la relativa independencia de la tradición de los *cassone* frente a los logros del arte monumental, tal vez parezca doblemente incongruente ver a Verino mezclar los nombres de Botticelli y Pollaiuolo con los modos y temas de estos ilustradores. Pero, ¿en verdad no existe vínculo ninguno entre nuestro Apollonio, «tuscus Apeles» y Botticelli «choi succesor Apellis»? Curiosamente los documentos nos dicen que algún género de puente, por frágil que fuera, hubo de existir, pues en la primavera de 1481, poco después de terminar Verino la primera redacción de *Las carliadas,* Botticelli se puso en contacto con la iglesia de San Martino a fin de pintar un fresco de la Anunciación, recuperado ahora de debajo del jalbegue [48]. Los testigos de este convenio fueron Marco del Buono, el antiguo socio de Apollonio, y un tal Francesco di Michele, tallista en madera, que bien pudo ser el nuevo compañero de Marco en el negocio de los *cassone.* Cualquiera que sea el significado que esta relación personal pudiera tener, demuestra que Botticelli, en la víspera de su partida para Roma, mantenía un contacto, del género que fuera, con el propietario superviviente del taller de *cassone* especializado en ilustraciones clásicas. Es posible que la relación, igual que la elección de nombres de Verino, sea fortuita, y sin embargo tal vez nos haga fijarnos más en determinados aspectos del arte de Botticelli: su estilo narrativo. No sabemos quién fue el responsable del proyecto y del programa de los frescos de la Capilla Sixtina; pero es notable que, de todos los artistas que en ella trabajaron, Botticelli fuera el que adoptó el tratamiento más episódico. Su historia de Moisés discurre de un modo no extraño a una pintura de *cassone,* con una escena principal en el centro y una orla con otros seis episodios dispuesta en derredor de aquélla. Una disposición análoga de las Tentaciones de Cristo (ilustración 48) le obligó incluso a insertar un centro que no tiene una relación patente con el tema básico del ciclo, la vida de Cristo. Tras ubicar a Cristo en el pináculo del templo, rellena el espacio del primer plano con una escena de «esplendor y significación» que resulta muy difícil de interpretar [49]. Hay sin duda un mundo de diferencia entre esta enigmática composición, que hasta Rafael estudió con provecho [50], y los trucos de oficio empleados por Apollonio al disponer sus composiciones en torno a una pareja que se encuentra (ilustración 37). Y sin embargo, si en Botticelli puede observarse un retorno a las simpatías «góticas» tal vez se deba entre otras cosas a esa supervivencia del estilo internacional que representa el taller de Apollonio.

Si el que Verino eligiera a Botticelli no resulta por tanto tan incongruente como pudiera parecer en un principio, ¿cómo entender que mencione a Pollaiuolo como

maestro de la pieza que hace pareja? ¿Tanto significaba Pollaiuolo para el admirador de Apollonio? Curiosamente existen indicios de que no era así, y de que Verino no se sentía muy cómodo al haber elegido este nombre. Sólo figura en las dos primeras redacciones de *Las carliadas:* cuando emprendió la revisión del poema, posiblemente en la última década del siglo, conservó el nombre de Botticelli, pero cambió «Pullus» por «philippus» (Filippino Lippi)[51]. Es bien conocida por los epigramas la admiración que sentía Verino por este artista[52]. Además, los hermanos Pollaiuolo se habían marchado a Roma, y su fama iba centrándose paulatinamente más en la escultura que en la pintura. Sin embargo, resulta sorprendentemente adecuado que, al tratar de actualizar su poema épico, Verino seleccionase el nombre de un artista en cuyo estilo los elementos góticos y los clásicos vuelven a fundirse tan íntimamente que llega a escaparse de las categorías tajantes de los historiadores evolucionistas.

La *ekphrasis* de Verino constituye un ejercicio literario típico y cualquier intento de buscar paralelismos en el arte vivo de la época puede parecer un tanto forzado. Y sin embargo merece la pena recordar que su visión de dos cuadros históricos uno frente al otro pintados por los dos maestros más destacados de la ciudad no fue tan sólo un sueño privado. Casi se hizo realidad en el Salón del Gran Consejo, donde Leonardo y Miguel Ángel iban a representar episodios trascendentes del pasado de la ciudad[53]. ¿Habrá de ser puro accidente que el primer tema seleccionado, la batalla de Anghiari, hubiera nacido en un *cassone* florentino[54]?

Ugolino Verino sobrevivió muchos años a la *débâcle* de este grandioso encargo. Vivió lo suficiente para dar la bienvenida a su antiguo discípulo León X, que regresaba a Florencia a finales de 1515. Se ha conjeturado que en el séquito papal de aquella ocasión figuraba Rafael, que acababa de terminar su *Incendio del Borgo,* con sus muchos recuerdos de Virgilio. ¿Qué pensaría el anciano humanista al repasar sus *juvenilia* y toparse con su epigrama en alabanza de Apollonio, *tuscus Apelles?*

Apéndice: Fragmentos de las obras de Ugolino Verino

I. De *Flametta,* libro II

De Apollonio Pictore insigni

Maconides quondam phoebeae moenia Troiae
Cantarat grais esse cremata rogis,
Atque iterum insidias Danaum Troiaeque ruinam
Altiloqui cecinit grande Maronis opus.
Sed certo melius nobis nunc tuscus Apelles
Pergamon incensum pinxit Apollonius;
Aeneaque fugam atque iram Iunonis iniquae
Et mira quassas pinxerta arte rates,
Neptunique minas summum dum pervolat aequor,

A rapidis mulcet dum freta versa notis;
Pinxit ut Aeneas fido comitatus Achate
Urbem Phoenissae dissimulanter adit
Discessumque suum, miserae quoque funus Elissae
Monstrat Apolloni picta tabella manu.

II. De *Las carliadas,* libro I.

(a) Primera versión, Florencia, Bibl. Nac. (Magl. 7-977, fol.8r-8v)

Regia porphireis spectabat nixa columnis,
Undique quam pario cingebat porticus ingens
Subfultus lapide: et paries embremate pictus:
A leva xerxem frenantem nerea ponte
Pinxit alexander choi successor apellis
Subfossumque athon: siccoque arentia fundo
Flumina: que exhaustas persis potantibus undas.
Thesidasque feros: subversa palladis urbe
Insunt et pelago patrias pensare ruinas:
Et largo undantes plateas sanguine: caesis
Medorum numis: nec longe expulsus athenis
Hostilem graius ductor migrabat in aulam.
A dextra magnus pellei seminis heros
Exuerat ternis castris: et coniuge capta
Cum natis darium: carrusque et regia flammis
Mandabat spolia: et placidum minabat idaspem
Primus: rex alto sese dabat aggere muri
Parte ferox alia super atri tergera barri
Squamosa tectus serpente in bella ruebat
Porus: et exanimos in proelia concitat indos:
Nec procul euphrates mediam babilona secabat
Pro foribusque aulae liventi corpore ductor
Exanguis foedabat humum: sine honore iacebat
Cui victus quondam bellanti cesserat orbis:
Haec mira pullus tyrrhenus pinxerat arte.

(b) Versión revisada en el ejemplar dedicado a Carlos VIII (Florencia, Bibl. Riccard. 838)

Regia marmoreis spectabat nixa columnis
Undique quam pario cingebat porticus ingens
Marmore suffulta et paries embremate pictus
A leva xerxem frenantem nerea ponte

Atque athon effossum, siccoque haerentia fundo
Flumina et exhaustos persis potantibus amnes.
Palladaque iratam subversis pinxit athenis
Tuscus alexander choi successor apellis:
Cecropidasque feros pelago pensare ruinas
Pulsus ut invidia (populus sic premia reddit)
Hostilem graius ductor migravit in urbem.
A dextra magnus pellei seminis heros
Persepoli capta flammis ultricibus aulam
Persarum urebat: mox fulminis instar ad indos
Pervolat affectans ortum transcendere solis:
Parte ferox alia super atri tergore barri
Squamosa tectus serpente in bella ruebat
Porus et in pugnam extremos ductabat eoos.
Nec procul euphrates mediam babylona secabat:
Pro foribusque aulae liventi corpore princeps
Exanguis foedabat humum sine honore iacebat
Cui victus quondam bellanti cesserat orbis
Haec mira estruscus depinxerat arte philippus.

Nota. La versión de Verino de la historia de Alejandro, en especial en la primera redacción, es un tanto oscura, y tengo una deuda enorme con el doctor D. J. A. Ross, que me ha hecho las siguientes sugerencias: «Ternis castris» puede referirse a las tres batallas campales de Alejandro contra Persia (Gránico, Isos y Arbelas). «Rex alto sese dabat aggere muri» alude a la conquista de la ciudad de los Mandri y Sudracae *(cf.* Justino XII, 9). En los versos finales tal vez se inspirase Verino en Plutarco, Alejandro, LXXVII, 4 o en Curcio X, 10, 9-13.

El Renacimiento y la Edad de Oro

En sus *Relazione* sobre la periodización del Renacimiento, escritas para el décimo Congreso Internacional de Historiadores celebrado en Roma [1], el profesor Delio Cantimori ponía de relieve las notables dificultades que experimenta el historiador cuando quiere definir los vínculos entre la economía, la política, la literatura y las artes. «Nos facilitaría una mejor comprensión de estas relaciones», decía, «el volver a centrar nuestras investigaciones en hombres de estado concretos y en sus actividades sin, por supuesto, idolatrar su mecenazgo *à la* Roscoe, pero hasta la fecha ni siquiera tenemos una edición crítica de la correspondencia de Lorenzo de Médicis», y, decía con todo acierto, «*in queste cose... si può far così facilmente della retorica*» [2].

Quizá lo mejor que puede hacer el historiador para hacer frente a este tipo de retórica sea convertirla, a su vez, en objeto de investigación racional. Me gustaría seguir más a Ernst Robert Curtius que a Konrad Burdach [3] al abordar la fórmula de la Edad de Oro. Y propongo ilustrar brevemente este aspecto poniendo de relieve las raíces teóricas de esa mitificación del mecenazgo renacentista mencionado por el profesor Cantimori. Creo que constituye el reflejo de una fórmula de Virgilio. En éste, la Edad de Oro es la era de un gobernante determinado. Es el hijo divino de la cuarta égloga que traerá el Imperio de la paz y una prosperidad mágica, y en el Libro VI de la *Eneida* se profetiza que Augusto hará eso mismo:

Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar Divi genus, aurea condet
Saecula...

(VI, 793-795)

(Augusto, tantas veces prometido y desde hace tanto predicho, enviado al reino que Saturno gobernara antaño, nacido para restaurar una mejor edad de oro.)

Quizá el mejor ejemplo de este vínculo que existe en la historiografía entre la persona de un gobernante y la índole de una época sea el caso mencionado por el profesor Cantimori, lo que, a falta de mejor nombre, pudiera llamarse el mito de los Médicis, que hace directamente responsables a esta familia en general y a Lorenzo en particular de esa eflorescencia mágica del espíritu humano que fue el Renacimiento.

Para hacer justicia a William Roscoe hay que decir que no fue él quien inventó, en su *Vida de Lorenzo de Médicis,* lo que un vulgarizador posterior, Selwyn Brinton, llamaría «La Edad de Oro de los Médicis». Cuando escribió Roscoe contaba, entre otros, con el ejemplo de Voltaire, que, como ha puesto de manifiesto el profesor Ferguson [4], incorporó la idea de las Grandes Épocas de los Grandes Gobernantes a la

Este estudio apareció en 1961 en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.*

corriente de la historiografía. En su *Siècle de Louis XIV* señala Voltaire que sólo tres épocas anteriores a la de su héroe merecen junto con la de éste la atención de los hombres selectos: la de Alejandro, la de Augusto y la de los Médicis, «*une famille de simples citoyens*» que hizo lo que los reyes de Europa deberían haber hecho, reuniendo en Florencia a los eruditos expulsados de Grecia por los turcos.

Pero desde luego el vínculo es más antiguo. Pensemos en la hermosa inscripción del Palacio Médicis-Riccardi fechada en 1715 y citada por Roscoe: «Hospes-aedes cernis fama celeberrimas... hic litterae latinae graecaeque restauratae, mutae artes excultae, Platonica philosophia restituta... aedes omnis eruditionis quae hic revixit.» (Forastero, estás ante una morada de gloria abundantísima... aquí se recuperó la enseñanza del latín y del griego, se perfeccionaron las artes mudas, se restauró la filosofía platónica... la morada de toda la erudición que aquí resucitó.) O pensemos en el ciclo de frescos del Palacio Pitti del que fueron autores Giovanni di San Giovanni y Furini, a principios del siglo XVII, dedicado a la gloria de Lorenzo de Médicis (ilustraciones 50 y 51), en el que aparece brindando seguro refugio a las Musas que huyen de las hordas de Mahoma y estableciendo la Edad de Oro. A su muerte, como explican los versos de debajo, la Paz y Astrea regresan al cielo llenas de tristeza. Pero este ciclo no hacía asimismo más que continuar una tradición fundada en el siglo XVI por Giorgio Vasari. Fue Vasari quien, en sus enormes ciclos de frescos del Palacio Vecchio, en buena medida sin publicar aún, desarrolló la tradición pictórica del orgullo dinástico que ligaba al Médicis en el poder, Cosme I, con la época de Saturno y el Horóscopo de Augusto, tejiendo una sutil red de referencias mitológicas entre las glorias de sus antepasados (ilustración 49) y la descendencia de Saturno que explicaba en su *Ragionamenti.* Fue Vasari también el que inspiró la idea de la primera *Accademia del Disegno* bajo el patrocinio del duque de Médicis en el poder, brindando así incluso al gobernante un marco institucional para ejercer la tutela sobre las artes que el mito postulaba. Y fue por supuesto Vasari el que más contribuyó a popularizar el mito de los Médicis en su *Vite de' pittori, scultori ed architetti,* publicado por vez primera en 1550 y dedicado a Cosme I con palabras que presagian la inscripción del Palacio: «*Si puo dire che nel suo stato, anzi nella sua felicissima casa, siano rinate (le arti).*» (Puede decirse que en su estado, hasta en su misma felicísima casa, han renacido [las artes].) En todas sus biografías se esfuerza Vasari por dar la impresión de que las artes debían su ascensión y prosperidad directamente a la intervención de los Médicis —el clímax se alcanza en la historia, de la que no existen pruebas contemporáneas, de que Lorenzo fundó una escuela de arte para el estudio de lo antiguo en su jardín y allí descubrió el genio de Miguel Ángel, que dejó atras a los antiguos [5]. En su vida de Botticelli encontramos también la reveladora frase: «*Ne' tempi del magnifico Lorenzo*» —reza— «*che fu veramente per le persone d'ingegno un secol d'Oro.*» (En los tiempos de Lorenzo el Magnífico, que fue verdaderamente una Edad de Oro para los hombres de genio...)

Fue mi interés por la vida de Botticelli lo me llevó a darme cuenta en primer lugar de

lo importante que era descubrir al verdadero Lorenzo bajo la costra de las fórmulas retóricas, pues en este caso concreto Horne había demostrado [6] que el auténtico mecenas del pintor no había sido el Magnífico, sino su primo y rival Lorenzo di Pierfrancesco. Los hechos conocidos sobre la protección de Lorenzo a las artes, pendiente aún de la edición de su correspondencia, que podría también aportar datos nuevos sobre este problema, están convenientemente catalogados en el libro de Wackernagel sobre el *Lebensraum* de los artistas en la Florencia del *Quattrocento* [7]. Precisaríamos contar con una valoración sensata similar de su protección y sus desembolsos para las letras, la música y los espectáculos, y con cuantos datos pudiéramos reunir sobre los costes relativos de caballos, halcones y humanistas, para traspasar la nube de incienso. Pero no quiero que se me malentienda. No convendría a nuestros fines que el tenor un tanto adulatorio de nuestros historiadores de corte del pasado remoto o cercano indujera al historiador moderno a adoptar una postura de desenmascaramiento escéptico. El mito de los Médicis no fue tan sólo un producto de la adulación y la nostalgia, aunque ésta, como demostró el profesor Felix Gilbert [8], desempeñó su papel a principios del siglo XVI, la época de Maquiavelo y de los Orti Rucellai. Precisamente lo que trato de probar es que los orígenes del mito se remontan hasta la misma época de Lorenzo, en los versos a él dedicados por los poetas y poetastros de su círculo. He aquí unos de Bartolomeus Fontius [9]:

Tempora nunc tandem per te Saturnia surgunt…
Nunc surgunt artes, nunc sunt in honore poetae…

(Por ti se alza al fin la era de Saturno… se alzan las artes, se honra a los poetas…)

y de Aurelio Lippi Brandolini:

Aurea falcifero non debent saecula tantum,
Nec tantum Augusto saecula pulchra suo
Quantum nostra tibi, tibi se debere fatentur
Aurea, Laurenti, munere facta tuo… [10]

(La edad de oro debe menos a Saturno, y la gloriosa edad de Augusto menos a él, que la nuestra, que tu munificencia hizo de oro, te debe a ti, Lorenzo…)

Al llamar a estos homenajes adulación sobre versos virgilianos quizá no digamos gran cosa, pues, ¿no serían más bien propaganda? La propaganda, como sabemos a nuestra costa, es el arte de imponer un marco a la realidad, e imponerlo con tanto éxito que la víctima no pueda ya concebirla en términos diferentes. Cuanto más enraizado en la tradición se halle ese marco, cuanta más afinidad tenga con las pesadillas y sueños clásicos de la humanidad, más probable es que ejerza su hechizo. El Soberano mesiánico que reinstaura la Edad de Oro es precisamente uno de esos sueños perennes [11], y hemos visto que en verdad ejerció esa fascinación sobre las generaciones posteriores, para quienes la bullente vida del *Quattrocento* real caía dentro de

este esquema engañosamente simple. ¿Cuándo empezó a dejarse sentir ese hechizo? Pues, a diferencia de la adulación, la propaganda no tiene por qué ser cínica. Los que la fabrican pueden ser sus primeras víctimas.

A los humanistas y escritores que rodeaban a Lorenzo les interesaba sin duda vincularle a esta antigua imagen de liberalidad y munificencia, pues era el modo más infalible de llegar al corazón del pueblo. Como le escribía Policiano desde Venecia: *«Questa impresa dello scrivere libri Greci, e questo favorire e docti vi dà tanto honore e gratia universale, quanto mai molti e molti anni non ebbe homo alcuno.»* [12] (Esta empresa de escribir libros griegos, y lo que favorecisteis a los doctos, os ganan un honor y una gracia universales que ningún hombre ha disfrutado durante muchos años.) ¿Fue esta la edad de oro o fue más bien la del descubrimiento del poder de la opinión pública, de una especie de partidarios mucho más fácil de adquirir y tener contentos que los soldados? No cabe duda de que Lorenzo trató de ponerse a la altura de esta imagen. ¿No la daría por cierta incluso? Por lo menos la utilizó en sus poemas:

Lasso a me! or nel loco alto e silvestre
Ove dolente e trista lei si truova
d'oro è l'età , paradiso terrestre,
e quivi il primo secol si rinnuova… [13]

(¡Ay de mí!, ahora en el lugar alto y silvestre / donde doliente y triste tú te encuentras / de oro es la edad, paraíso terrenal, / y allí los primeros tiempos se renuevan.)

No puede evitarse la sospecha de que las convenciones amorosas y las aspiraciones políticas se fundían en su espíritu cuando escogió para su justa el lema, *«le tems revient»*, versión francesa y caballeresca del *«il tempo si rinnuova»* de Dante.

En realidad no le resultaría fácil a Lorenzo evitar verse en el papel de segundo Mecenas o Augusto. Los poetas se lo habían asignado siendo aún niño; lo había heredado de su padre Piero [14], cuyo mecenazgo, al menos en el caso de las artes, tal vez fuera de mucho mayor peso que el suyo y, sobre todo, de su abuelo Cosme, de quien cantaría Ugolino Verino:

Hic sacros coluit vates, his aurea nobis
Caesaris Augusti saecla redire dedit [15]

(Protegió a los sagrados poetas, nos devolvió la edad de oro de César Augusto.)

y Naldi:

Iam mihi, iam, Medices, te consultore redibunt
Aurea Saturni saecla benigna senis… [16]

(Ahora a mí, ahora, Médicis, bajo tu protección, vuelve la benigna edad de oro del viejo Saturno.)

Con Cosme, el padre de la patria, tal vez estemos acercándonos un poco más al

núcleo del problema. ¿Por qué se hablaba de él en tales términos? Una respuesta podría ser que esas afirmaciones eran ciertas en la medida en que puedan serlo afirmaciones de esta clase. No cabe duda de que Cosme fue, no menos que Lorenzo, más tal vez, un verdadero protector de las artes y la erudición. Pero incluso aceptando en su integridad los cálculos de Vespasiano da Bisticci en torno al dinero gastado por Cosme en edificios, ¿se gastó más en fundaciones piadosas y en fomentar el saber que, pongamos, el canciller Rolin, su contemporáneo exacto en el norte, fundador del hospital de Beaune y de la Universidad de Lovaina, mecenas de Jan van Eyck y Rogier van der Weyden?

Mi impresión es que puede haber una razón más que explique este extraño e incongruente fenómeno de que poetas y oradores invistan de repente a un *«uomo disarmato»*, como llama Maquiavelo a Cosme, un simple banquero y cacique de su ciudad, con toda la pompa de un antiguo Mito Imperial que en la Monarquía de Dante, por ejemplo, se aplica exclusivamente al Soberano del Mundo [17]. Pongámonos en el lugar de un poeta que deseara ensalzar a Cosme. Convencionalmente eran dos los temas sobre los que podían versar las alabanzas del poderoso: la fama de sus antepasados y su heroísmo en la batalla. El mismo hecho de que no se pudiera recurrir a estas trilladas fórmulas ya me parece significativo. Es siempre el gobernante ilegítimo el que necesita más accesorios metafísicos para su poder y propaganda. No puede ser accidental que antes que a Cosme la afirmación de Virgilio se la aplicara Petrarca al notario Rienzi, igual que los líderes nombrados a sí mismos de nuestros días se han rodeado siempre de la mística del cumplimiento de antiguas profecías.

No pretendo afirmar que la novedad de su situación baste para explicar la abundancia de referencias virgilianas a Cosme. La imagen, como sabemos, entró con naturalidad en una generación habituada al tópico de *laus saeculi* y a las metáforas de una nueva era. El *uomo disarmato* sin antepasados y sin pretensión de hazañas guerreras, sin pretender abiertamente ni siquiera el poder, obligaría al poeta a andar buscando una fórmula extraordinaria. ¿Y era injustificada su sensación, en presencia de tal persona, de que la edad de hierro había comenzado a dejar paso a la de oro, aunque en un sentido ligeramente distinto? Por citar lo que la *relazione* del profesor Jacob dice sobre esa misma cuestión: «La Europa de la caballería había desaparecido, los ejércitos eran a sueldo y los riesgos de la guerra se calculaban en términos financieros [18].» No es de extrañar que en la alabanza de Giovanni Avogrado se haga decir a Cosme: «Si numi vincunt, hercle est fas vincere nobis» [19]. (Sin con dinero se vence, pardiez que venceremos.) Es un retrato del todo antiheroico, pero este es precisamente el aspecto del Renacimiento que el profesor C. Backuis caracteriza con tanto acierto como «civismo» [20]. Guerras, desde luego, hubo, pero en términos generales en las loas del círculo de Cosme el placer de la batalla cede su puesto al romance de la paz. Y en este antiguo sueño de *aurea pax* veo una de las raíces del estereotipo historiográfico de una época en que las artes de la paz prosperaron bajo la tutela de un genio benéfico. Como Naldo Naldi hace profetizar a Cosme en un discurso al enviado milanés:

Hoc duce sic Iani templum claudetur et intus
Mars fremet atque iterum vincla molesta geret.
Tunc et prisca Fides ad nos pariterque redibit,
Quae lances iusta temperat arte pares,
Hinc Pax purpurea frontem redimita corona
Grata per Ausonias ibit amica domos,
Turba nec in Latiis ulli tunc fiet in agris,
Opilio tutas quisque tenebis oves [21].

(Se cerrará el templo de Jano, se encadenará al enloquecido Marte, la Fe antigua retornará y se administrará Justicia; la Paz, con su guirnalda púrpura, visitará los hogares de Italia, y las ovejas pastarán seguras en los campos.)

Es el tema de la *pax et libertas* que aparece en el reverso de la famosa medalla póstuma del Padre de la Patria (ilustración 52).

Tal vez ya no podamos aceptar estas pretensiones tan alegremente como Roscoe. Hubo menos libertad, menos paz y menos abundancia en la época de los Médicis de lo que proclamaron los poetas; ni tampoco nacían corderos con lana escarlata, como en la cuarta égloga. Pero, ¿pudieran haberse construidos todas las casas de campo si las fuerzas más suaves de la influencia y la riqueza no hubieran reemplazado gradualmente a la violencia de los feudos locales que simbolizan las torres medievales de San Gimignano? El Renacimiento no tuvo que «descubrir al hombre»; y sin embargo tal vez haya algo de verdad en la idea de Vico de que siempre que termina la Edad de los héroes puede al fin amanecer una Edad de los hombres.

era de esperar que estas personas votaran a favor de los intereses de los Médicis en los innumerables comités del gremio y del gobierno de la ciudad. Se nos ha conservado una carta del hijo de Cennini, el orfebre, pidiendo humildemente perdón a Lorenzo porque por una vez la votación en el *arte della lana* se había opuesto a los deseos de su patrocinador[6]. Algunos de sus colegas cónsules partidarios de Lorenzo estaban ausentes de la ciudad, y aunque él había suplicado a los reunidos que no convirtiesen en enemigo al *patronum artis Laurentium,* no le habían hecho caso. *Patronum artis* significa, por supuesto, protector del gremio, pues el que escribía pensaba en términos de instituciones populares y comunales. La idea de que Lorenzo ofreciera su apoyo a la causa del «arte» como tal, que tanto atrajo a las generaciones posteriores, lo más probable es que le hubiera dejado frío. Cabe dudar incluso de que hubiera podido expresarlo fácilmente en su lenguaje. Se comprendía bien el apoyo a los estudios, a la erudición, a las Musas, y continuamente se ensalzaba a los Médicis por su *largesse* en estas causas. La cuestión es precisamente, empero, que por entonces no se pensaba que las Nueve Hermanas incluyeran en su tutela a los constructores, escultores y pintores[7]. El nacimiento de un mecenazgo deliberado del «arte» como el que celebra Vasari es imposible sin la idea de «arte». Este desplazamiento del centro de atención es lo que está aún por ser investigado, y de ello tal vez pueda brindarse aquí un ejemplo en los tres tipos de protección ofrecidos por Cosme, Piero y Lorenzo de Médicis. La base documental de esta interpretación es bien conocida: la reunieron pioneros como Roscoe, Gaye[8], Reumont[9] y Eugène Muentz[10], y la estudió de modo ejemplar Martin Wackernagel en su libro sobre el *ambiente* del arte florentino del *Quattrocento*[11]. En muchos lugares este ensayo no hace más que proseguir y profundizar sus referencias para ver hasta qué punto conducen a una interpretación.

Al principio de aparecer los Médicis en su papel de mecenas, su actividad casa aún perfectamente con las añejas tradiciones de la vida religiosa comunal. Hacia finales de 1418 el prior y el cabildo de la iglesia de San Lorenzo solicitaron de la Señoría permiso para derribar algunas casas, pues deseaban ampliar la iglesia[12]. Al parecer el proyecto era del prior, y el dinero iban a proporcionarlo los miembros más ricos de la parroquia. Ocho de ellos se iban a encargar de construir cada uno una capilla que con posterioridad, por supuesto, les sería asignada para sus enterramientos familiares y las misas a decir por su muerte. Por este conducto nos enteramos de que Giovanni Bicci de Médicis, el hombre más rico del barrio, emprendió no sólo la construcción de una capilla, sino también de la sacristía. Decisión crucial para la historia del arte, pues el proyecto de esta parte del edificio le fue encargado a Brunelleschi (ilustración 53). Para cuando murió Giovanni, la sacristía estaba ya abovedada. Su hijo Lorenzo, parece, siguió luego apoyando el proyecto en honor de su santo patrón.

Cosme, el hijo mayor de Giovanni, aparece por vez primera como mecenas en una empresa colectiva análoga. Aquel grandioso plan comunal, la construcción de estatuas a los santos patronos de los gremios florentinos, había llegado a un punto en 1419 en que se hizo precisa la intervención del acaudalado gremio de los banque-

ros[13]. Solicitaron la hornacina originariamente asignada a los panaderos, que andaban mal de fondos, y tras obtenerla nombraron un pequeño comité de ex-*consuli* para que encargara una estatua del patrón de los banqueros, san Mateo el publicano. Uno de los miembros de este comité de cuatro sería Cosme de Médicis, que fue parcialmente responsable de que le fuera adjudicado el trabajo a Ghiberti (ilustración 54). Se volvió a recaudar el dinero colectivamente, y es interesante constatar que Cosme puso cuidado en hacer patente, a través de las cantidades por él aportadas, que se hacía cargo de que su riqueza era superior y al tiempo de la necesidad de no ostentarla. Cuando otros aportaban dos florines él daba cuatro; en otra lista en que otros llegaban a dieciséis él aportaba veinte.

La casualidad ha querido que conservemos el testimonio de otra fundación pía de los hermanos Médicis en estos primeros años. Ghiberti menciona en su declaración de impuestos de 1427 que Cosme y Lorenzo le habían encargado construir el monumento funerario de los mártires Jacinto, Nemesio y Proto[14]. Es uno de los pocos encargos de los Médicis en que no destacan en modo alguno su emblema ni su escudo de armas, aunque Vasari nos habla de una inspiración.

Quizá fuera por aquellos días cuando Cosme cumplió sus deberes de hacendado local en su Mugello nativo, haciéndose cargo de la restauración de la iglesia franciscana de San Francisco al Bosco (ilustración 55), un proyecto más bien tradicional cuyo atractivo reside precisamente en su rústica sencillez[15]. Pero sólo tras regresar Cosme del exilio adquirieron mayores proporciones sus donaciones pías.

El relato más vivaz y convincente de esta evolución se puede leer en la hermosa biografía que de su amado mecenas escribiera Vespasiano[16]. Vespasiano conocía aún a Cosme, y aunque sus recuerdos están teñidos de gratitud hacia un «cliente regular», no por ello su relato deja de constituir una fuente de primer orden si se utiliza con precaución. Tal precaución parece necesaria especialmente cuando narra un hecho sucedido al contar él sólo trece años de edad, como en el siguiente pasaje, siempre citado por los biógrafos de Cosme:

> Cuando Cosme hubo atendido los asuntos temporales de su ciudad, cuestiones que imponían necesariamente un peso grande sobre su conciencia, como sucede con la mayoría de los que gobiernan estados y desean ir más lejos que los demás, comprendió que había de volver sus pensamientos hacia las cosas devotas si quería que Dios le perdonase y le mantuviera en posesión de esos bienes temporales; pues sabía muy bien que de otra manera no le durarían. A santo de ello, le pareció que tenía cierto dinero, no sé de qué procedencia, cuya adquisición no había sido del todo limpia. Deseoso de descargar este peso de sus hombros, conferenció con Su Santidad el Papa Eugenio IV, que le dijo... que se gastara diez mil florines en edificios.

Así es como presenta Vespasiano la historia de la fundación, o más bien la reedificación, del monasterio de San Marco. Estaría de cierto en consonancia con la tradición de expiar un pecado de esa manera, pero no deja de ser posible que el relato

de Vespasiano sea una mera reconstrucción. En especial esa referencia a los que «quieren ir más lejos que los demás» es posible que sea de su cosecha. No hubo más que un hombre de estado por el que Vespasiano mostrase más fervor que por Cosme, y ese fue Palla Strozzi, el anterior mecenas del saber a quien Cosme había expulsado y forzado al exilio. Sin duda a Vespasiano le hubiera gustado notar que el espíritu de Cosme se hallaba turbado por este acto de venganza política. A los adversarios de Cosme tal vez les complaciera atribuir sus fundaciones pías a un sentimiento de culpabilidad por un delito determinado. No puede excluirse que se diera este motivo, pero es difícil que fuera el principal. Para un hombre piadoso, como Cosme se demostró, el pecado dominante quizá no fuera un delito específico, sino más bien su modo de vida. Sus mismas riquezas le delataban: no era posible ser banquero sin quebrantar el interdicto contra la usura, cualesquiera que fuesen las evasivas técnicas que se empleasen [17]. Sabemos por la correspondencia de Francesco Datini, tan vívidamente sacada a la luz por Iris Origo [18], lo fuertes que eran los antagonismos religiosos y sociales que suscitaba el negocio de la banca. El único medio de eludir el estigma de la usura era tratar de «devolvérselo todo a los pobres», como dice Domenico di Cambio en una carta al mercader de Prato [19].

Hay pruebas de que esto es justamente lo que Cosme trataba de hacer. En una carta de condolencia no publicada a su hijo Piero se le atribuye haber dicho frecuentemente en broma: «Sólo con que tengas paciencia conmigo, Dios mío, te lo devolveré todo» [20]. Debió de ser una frase oída por él en demasiadas ocasiones cuando llegaban sus deudores a implorarle un aplazamiento de gracia. También por Vespasiano sabemos que él se consideraba deudor del Señor, y quizá en un sentido sorprendentemente literal. Esto explicaría el acento que sobre las cantidades exactas invertidas en sus diversas fundaciones pone Vespasiano y que los Médicis trataron de mantener siempre vivo para las gentes. Lorenzo de Médicis, como es bien sabido, escribe en su *memorial* a sus hijos [21]:

> Veo que he gastado una enorme suma de dinero de 1434 a 1471, como se deduce de un libro de cuentas que cubre ese período. Revela una suma increíble, pues asciende a 663.755 florines invertidos en edificios, obras benéficas e impuestos, sin contar otros gastos, y no lo lamento, pues aunque a muchos hombres les gustaría llegar a tener en su bolsa aunque sólo fuese parte de esa cantidad, creo que dio gran esplendor al Estado, y me parece que este dinero estuvo bien gastado y estoy muy satisfecho.

La suma mencionada abarca principalmente la época en que vivió Cosme. ¿Sería que ese libro de cuentas estaba destinado al saldo de deudas con el Supremo Acreedor? Que no tiene relación directa con la protección del arte se deduce del mismo hecho de que los edificios aparezcan mezclados con las obras benéficas y hasta con los impuestos, es decir, todo lo que no beneficiase directamente a los propietarios.

Es difícil tenerlas todas consigo con cifras de esta especie. Vespasiano parece más preciso, pero también él hubo de tomar sus cifras redondas de alguna declaración *ex parte.* Sumando lo que se dice que gastó Cosme en fundaciones pías alcanzamos los

193.000 florines. La fortuna familiar, según un cálculo realizado, ascendía a más de 200.000 florines [22], y Vespasiano llega a decir que Cosme lamentó no haber iniciado antes esta actividad. Atribuye también a Cosme el haber reprendido a los constructores de San Lorenzo por habérselas arreglado para gastar menos que los de la abadía. Hasta el palacio de Cosme forma parte, según Vespasiano, de su esfuerzo por gastar, pues todas estas cantidades se invirtieron en el seno de la economía de la ciudad.

Estos argumentos económicos y morales no hacen sino subrayar las presiones ante las que Cosme tuvo que actuar. Tenemos la suerte de contar con un texto cuya finalidad específica es responder a los enemigos de Cosme, que no se daban tan pronto por satisfechos con las donaciones pías. El último favorecido por la generosidad de Cosme, Timoteo Maffei de Verona, abad de la abadía de Fiesole, escribió un pequeño diálogo en latín *Contra los detractores de la magnificencia de Cosme de Médicis* [23].

El detractor parte de la ética aristotélica: magnificencia tal como la de Cosme es un exceso de liberalidad, y todo exceso es un vicio.

El razonamiento es fácil de rebatir. En sus monasterios e iglesias la magnificencia de Cosme tuvo por modelo la excelencia divina. En su palacio pensó en lo que convenía a una ciudad como Florencia, y hacerlo menos suntuoso hubiera parecido en verdad falta de gratitud hacia su ciudad natal. El detractor se descuelga a continuación con una queja de repertorio, conocida ya de otras fuentes antimediceas [24]. El escudo de armas de los Médicis que puebla todas las fundaciones eclesiásticas de Cosme tiene más el regusto de la sed de gloria que el culto divino. ¿No había predicado a menudo el mismo Timoteo contra las aspiraciones mundanas de esta especie? Se admite el cargo con reservas, pero Timoteo echa mano de las distinciones de la teología moral: sólo hay cuatro situaciones en las que el amor a la gloria es pecado mortal, y Cosme no es culpable de ninguna de ellas. A él le place hacer el bien en secreto, pero séale concedido poner su divisa en sus edificios para que los nacidos con posterioridad le recuerden en sus oraciones y los que vean sus edificios se sientan llamados a emularle. ¿Qué tienen de malo estas motivaciones? ¿No ardió César en deseos de llevar a cabo grandes empresas al contemplar unos cuadros de las hazañas de Alejandro? ¿No inspiraron a Escipión y a Quinto Fabio las imágenes de sus antepasados? ¿Qué razón hay para que los que ahora contemplan las iglesias dedicadas a Dios, los monasterios de los siervos de Cristo, las imágenes pintadas y esculpidas, no se esfuercen también por conseguir que la posterioridad ore por ellos? ¿No se nos ordena no ocultar nuestra luz debajo de un celemín? ¡Callen sus detractores de una vez!

Pero el adversario guarda otra sorpresa *in petto,* y de intención hiriente: «Lo que acabas de decir con tantas palabras en elogio de Cosme toca sólo a su fama en la posterioridad.» Según los filósofos arte significa conocimiento teórico de las razones. Magnificencia, sin embargo, es (por definición etimológica) meramente «hacer grandes cosas». «Por tanto para la posteridad un hombre magnificente figurará entre los trabajos manuales, es decir, entre el bajo artesanado.» Timoteo hace un cumplido a su adversario por la sutileza de su argumento. Pero puede contrarrestarlo. Hay que fijarse en el motivo moral, pues es la virtud la que anima a construir a Cosme. Además, una oportuna cita de Cicerón viene a

demostrar que la magnificencia es una disposición mental. Ricos hay muchos, pero tienen demasiado amor a sus riquezas para gastarlas. Cosme desea las riquezas tan sólo para poder deshacerse de ellas. Pero el argumento no es muy del gusto del detractor. Extraña clase de virtud ha de ser la magnificencia, que sólo el rico puede practicarla. Esto no lo puede admitir Timoteo; es sólo el ejercicio de la magnificencia el que es un don o fortuna; la virtud es inherente al alma y el pobre puede poseerla. La misma debilidad de este razonamiento último, al que sigue una alabanza de tipo convencional, nos pone de manifiesto lo precario de la posición moral de Cosme en un mundo regido por unas normas cristianas de las que él participaba a fondo. Si ni siquiera su propio consejero espiritual sabía hacerlo mejor, ¿qué se diría él mismo en la soledad de su estudio?

Pero en cierto modo el diálogo es tan interesante por los argumentos que omite como por los que utiliza. Para nada se menciona el arte ni los artistas. Al contrario, es al mismo Cosme a quien se considera «hacedor» de sus edificios, sin que nada se agradezca a sus obreros. Los escudos de armas, las *palle* de los Médicis, son su firma, como si dijéramos, a través de la cual quiere ser recordado por la posterioridad (ilustración 56). Tal vez en este razonamiento haya más de lo que nos sentimos inclinados a admitir. No se necesita un alarde de imaginación para percibir algo del espíritu de Cosme en los edificios por él fundados, algo de su reticencia y lucidez, de su seriedad y reserva. Para el siglo XV esto resultaría obvio. La obra de arte es la del donante. En *La coronación de la Virgen* de Filippo Lippi conservada en los Uffizi, un ángel señala a un monje arrodillado con las palabras *iste perfecit opus.* Solía pensarse que se trataba de un autorretrato del pintor, pero hoy en día se acepta que en realidad representa al donante. Sin duda ya en la misma época en que vivió Cosme la situación cambiaba lentamente. Filippo Villani, Alberti y otros se esforzaron, como sabemos, en propagar la condición «liberal» de la pintura. Pero la perspectiva del historiador del arte, conocedor de unos cuantos textos seleccionados que se citan una y otra vez, fácilmente resulta distorsionada en estas cuestiones. En comparación con el volumen de escritos producido a principios del Renacimiento, las referencias a las artes son sorprendentemente escasas. Es posible revisar toda la correspondencia de muchos humanistas sin encontrar la menor alusión a ninguno de los artistas con los que constantemente habrían de estar tropezándose en la *piazza* y que tanto relieve tienen en nuestra visión de la época. Sólo sé de un autor humanista que incluya los nombres de dos artistas entre los beneficiarios de Cosme, Antonio Benivieni, quien escribe en su *Encomium* que Cosme «otorgó honores y recompensas sin cuento a Donatello y Desiderio, dos escultores de gran renombre»[25].

El mismo Vespasiano, que después de todo pertenecía a la misma clase que muchos artistas, apenas encuentra ocasión de referirse por su nombre a un arquitecto, un escultor o un pintor. Menciona a Niccolò Niccoli como experto en las artes y gran amigo de Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia y Ghiberti. Vespasiano ensalza asimismo la universalidad de intereses de Cosme en términos similares:

> En su trato con pintores o escultores sabía muchísimo del asunto, y tenía en su

casa algo de mano de los maestros destacados. Era un gran experto en escultura y favorecía muchísimo a los escultores y a todos los artistas de valía. Era gran amigo de Donatello y de todos los pintores y escultores, y como en sus tiempos el arte de la escultura padecía de cierta escasez de empleo, Cosme, para evitar que esto le sucediera a Donatello, le encargó hacer varios púlpitos de bronce para San Lorenzo y varias puertas que están en la Sacristía, y dio órdenes a su banco de librarle cierta suma de dinero todas las semanas, suficiente para él y sus cuatro aprendices, y de este modo le sostuvo. Como Donatello no vestía como hubiera sido del gusto de Cosme, le regaló una capa encarnada con capucha, y un traje para debajo de la capa, y lo vistió todo de nuevo. La mañana de un día de fiesta se lo envió todo para que se lo pusiera. El se lo puso una o dos veces, y luego lo hizo a un lado y no quiso llevarlo más, porque le parecía demasiado elegante para él. Cosme usaba de igual liberalidad con todo el que poseía alguna *virtú,* porque amaba a tales personas. Volviendo a la arquitectura: tenía una gran experiencia en ella, como se deduce de los muchos edificios que había construido, porque nada se construía ni hacía sin que se le hubiera pedido su opinión y juicio; y muchos que tenían que construir algo iban a pedirle parecer.

Para el historiador del arte que contempla el *Quattrocento* con los ojos de Vasari este párrafo plantea varias cuestiones desconcertantes. ¿Por qué menciona Vespasiano sólo los encargos eclesiásticos hechos a Donatello y no los dos grandes bronces que sabemos estuvieron en tiempos en el Palacio de los Médicis, el *David* y la *Judit?* ¿Sería que el mismo Cosme prefería mantenerlos en un segundo plano? Encargar estatuas de bronce de tamaño natural para un palacio privado de cierto que equivaldría a hacerse blanco de críticas por vanagloria. En realidad parece como si se hubiera querido prever esta reacción al acompañar la *Judit* (ilustración 58) de un pareado latino atribuido a Piero, el hijo de Cosme, en el que se explica que significa una advertencia contra el pecado de *Luxuria:*

Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes
Caesa vides humili colla superba manu *

(Los reinos caen a causa de la licencia; las ciudades se encumbran a causa de la virtud. Contempla el cuello orgulloso quebrado por una mano humilde.)

Para el historiador del arte, más desconcertante aún que el silencio de Vespasiano acerca de estas estatuas resulta el que no mencione al arquitecto a quien hemos llegado a considerar la mano derecha de Cosme, Michelozzo, quien se dice acompañó al exilio a su protector y cuyo proyecto de palacio prefirió éste al de Brunelleschi por ser menos ostentoso [26] (ilustración 57). En su pormenorizado relato de las actividades constructoras de Cosme, Vespasiano habla mucho de los contratistas, de los fraudulentos y de los demasiado confiados, pero no se da el nombre de ningún arquitecto. No es Vespasiano el único en incurrir

* La fuente es la misma carta de *Franciscus cognomento padovanus* citada anteriormente. Está dirigida a Piero con motivo de la muerte de Cosme y desarrolla el tema de la humildad de Cosme: «Quam multos non memoria nostra retinet… qui tumore elati aliud quam homines esse putabant exitu tandem suo nos docuisse quod fuerint. Ut enim per te didici. Regna cadunt etc.» En el margen: «In columna sub Judith, in aula medicea.» *Cf.* mi *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), pág. 93.

en esta omisión: también Filarete [27] guarda silencio, y lo mismo sucede con los diversos poetas humanistas en cuyos panegíricos se mencionan las fundaciones de Cosme [28].

Nadie al parecer cuestionaba el hecho de que el mérito de construir estos edificios, incluida su invención, hubiera de atribuirse a Cosme. Pero tal vez existiera otra razón más, que parece deducirse del estudio de los documentos: la intervención de Cosme en estos asuntos, su aportación a las fundaciones pías, fue al principio algo mucho más improvisado y disperso de lo que harían sospechar los testimonios de Maquiavelo y Vasari.

Por contradictorios que sean los relatos de la historia de la construcción del monasterio de San Marcos (ilustración 62), vienen a retratar una extensión y renovación graduales del monasterio, que en tiempos había pertenecido a los Selvestrini y fue luego transferido a los Dominicos Observantes, a los que Cosme favorecía [29]. La primera de las empresas posteriores al exilio creció bajo la protección de Cosme, como si dijéramos, hasta que este crecimiento se vio súbitamente frenado por la resistencia de las familias poseedoras de antiguos derechos a las capillas de la iglesia, que se negaban a renunciar a ellos [30]. Tanto Filarete como Vespasiano mencionan este contratiempo sufrido por los planes más ambiciosos de Cosme. La inscripción de 1442, por tanto, tal vez señale el final de las renovaciones, aunque después pudieran haberse añadido algunas partes. Fue ese año, dicho sea de paso, cuando Michelozzo informó al *catasto* que había estado y seguía sin trabajo ni ingresos procedentes de su oficio [31]. Las declaraciones de impuestos son notablemente pesimistas en cuanto a los ingresos, pero si en aquel momento se hubiera sabido que Michelozzo participaba en una empresa de los Médicis tan famosa como San Marcos, el funcionario se habría reído en su cara.

Cosme ciertamente no era hombre dispuesto a despertar antagonismos forzando a los poseedores de derechos en San Marcos a ceder sus lugares de enterramiento y las misas que allí habían de ser rezadas por sus muertos. Pero tal vez tuviera otra razón más para desplazar a otro lugar el centro de su mecenazgo. Su hermano Lorenzo había muerto en 1440, y quizá se le quedase grabada la necesidad de ocuparse de la reconstrucción de la iglesia principal de su parroquia. Se han conservado las actas de la reunión del capítulo de San Lorenzo de 1441 en las que consta esta intervención [32]. Leyéndola en su contexto es posible detectar una nota de apología. Posiblemente muchos miembros del capítulo hubieran preferido el acuerdo colectivo original, pero se había venido abajo sin que nada se hiciera por fomentar la construcción de la iglesia, que se había derribado en vano hacía veinte años. Cosme, a su vez, sabía que tenía la sartén por el mango y en consecuencia impuso sus condiciones. En sus estipulaciones se aprecia un eco de sus dificultades en San Marcos:

> ... Sentado que el coro y la nave de la iglesia, hasta el altar mayor original, le fueran adjudicados a él y a sus hijos, junto con todas las estructuras levantadas hasta el momento, se comprometía a terminar esa sección del edificio en el plazo de seis años a expensas de la fortuna que Dios le había otorgado, a su costa y con su escudo de armas y divisas; entendiéndose que ningún otro escudo de armas ni divisa ni tumba podría colocarse en el coro y la nave antedichos salvo los de Cosme y los miembros del Capítulo.

Nada ilustra más certeramente la diferencia entre la leyenda creada por los historiadores pragmáticos y el curso lento y enrevesado de los acontecimientos reales que un fresco del Palacio Vecchio en el que Giorgio Vasari, el pintor de corte del duque Cosme I, ensalzó la memoria del antepasado colateral de su protector (ilustración 59). Vemos a Cosme en un magnificente ademán de poder, señalando el edificio de San Lorenzo, mientras delante de él dos sumisas figuras se arrodillan presentándole la maqueta de la iglesia acabada. En ellas se pretende retratar a Brunelleschi en colaboración con Ghiberti, añadido aquí presumiblemente porque Vasari recordaba la empresa conjunta de la catedral de Florencia. El documento mencionado no es el único que desmiente esta dramática historia de un plan predeterminado y velozmente ejecutado por orden de Cosme. Éste, como hemos visto, era demasiado prudente para brindarse a edificar toda la iglesia. Además tal oferta pudiera haber parecido realmente un acto de vanagloria por parte de un ciudadano privado. Quizá Cosme comenzara con la restauración de los aposentos de los sacerdotes, si hacemos caso de lo que nos refiere Vespasiano, para acallar estas críticas. Siempre habría quienes quisieran acrecentar su gloria edificando la iglesia, le hace decir a su biógrafo, pero no se ocuparían de las estructuras utilitarias.

Para nosotros, por supuesto, como para Vasari, San Lorenzo (ilustración 60) es una creación del genio de Brunelleschi. Pero los documentos demuestran que los métodos por etapas de Cosme restringieron considerablemente la libertad de acción del arquitecto. El biógrafo anónimo de Brunelleschi, como es bien sabido, le echa la culpa a un carpintero de obras por no haber atinado a plasmar el proyecto de Brunelleschi [33]; pero, ¿dejó realmente un proyecto o una maqueta al morir en 1446? Existe un curioso documento en contra de ese supuesto. Habla de las envidias y reyertas entre los carpinteros de Florencia encargados o que deseaban encargarse de terminar San Lorenzo [34]. Uno de ellos, Giovanni di Domenico, se quejaba a Giovanni, hijo de Cosme, de que los hombres de su competidor Antonio Manetti le habían propinado una paliza en plena calle. Juzgando con criterios de conducta profesional, tal vez lo mereciera. Había estado presente cuando Cosme inspeccionaba y criticaba la maqueta de Manetti para la cúpula de encima del crucero. Cosme se preguntó si el coro tendría luz suficiente y si a la cúpula no «le sobraban dos millones de cargas de peso». Huelga decir que Domenico se mostró de acuerdo con todo lo que dijo Cosme y terminó por presentar una maqueta suya, que él evidentemente pretendía que estaba hecha «a la manera de Filippo, es decir, ligera, fuerte, bien iluminada y proporcionada». Cuando se le dijo que no se metiera en lo que no le importaba alegó el pretexto un tanto baladí de que debía su sustento a Cosme y por ello estaba obligado a brindarle su consejo. Iba de camino a ver a Cosme cuando le sorprendió la venganza de su rival.

La interpretación de la historia gira en torno a la expresión *nel modo di Filippo.* De haber sido conocidas las intenciones de Brunelleschi, lo más probable es que así lo hubiera manifestado Domenico. Pero no pasa de alegar en favor de su cúpula que sigue el

método de Brunelleschi, que era sin duda el método aplicado en la catedral. Al igual que su competidor Manetti, Domenico había estado trabajando en la Ópera del Duomo.

Sea cual fuere nuestra interpretación, el documento confirma lo que cuenta Vespasiano sobre la experiencia práctica de Cosme en cuestiones arquitectónicas. Demuestra además que quince años después de su intervención los problemas de la construcción de la bóveda de San Lorenzo no estaban aún resueltos. Quizá nada aproveche especular sobre los motivos de este hecho, pero una posibilidad acude espontáneamente a la imaginación. Según una tradición que es más antigua que Vasari —aunque no sepamos de cuándo data—, Cosme había encargado en un principio a Brunelleschi el proyecto de su nuevo palacio, pero había rechazado la maqueta por considerarla demasiado llamativa [35]. Hemos visto lo necesario que era para Cosme proceder con cautela ante cualquier exhibición de magnificencia, pero para Brunelleschi este rechazo tal vez supusiera un duro golpe. Hubo de suceder a principio de los años cuarenta [36] y en consecuencia bien pudo ser que Brunelleschi retirase su mecenazgo de Cosme. ¿Fue esa otra razón más para que se comenzara con las casas de los sacerdotes, si la información de Vespasiano es en ello correcta?

Otra estructura utilitaria erigió también Cosme en la década de los cuarenta: el dormitorio de novicios de Santa Croce (ilustración 61) [37]. Los documentos vuelven a ser extrañamente ambiguos. Gaye reproduce una curiosa orden de 1448 que prohíbe a los monjes estropear el edificio existente[38]:

> Ya que es sabido que la comunidad de Florencia ha construido un dormitorio grande, noble y amplio en el monasterio de frailes de la Santa Croce con aposentos y otras instalaciones, ya que hay además otros edificios allí, y ya que los antedichos frailes llevan a cabo nuevas obras todos los días según les place, perforando muros y abatiendo puertas entre dos habitaciones, practicando y ensanchando ventanas... en detrimento de la belleza, robustez y amplitud del edificio.

¿Se pretendía con esto preservar el proyecto de Cosme o impedir que su constructor lo llevara a cabo? Sea lo que fuere, el documento pone de relieve las dificultades a que se enfrenta el historiador de la arquitectura, que nunca sabrá hasta qué punto fueron o pudieron ser contrarrestadas esas modificaciones arbitrarias.

Este estudio, desde luego, no pretende abordar estos problemas de la historia de la arquitectura. Aspira tan sólo a poner de relieve en qué condiciones tenía lugar el mecenazgo arquitectónico de Cosme, que no era sólo cosa de encargar a Brunelleschi o a Michelozzo el proyecto de una iglesia aquí o de un palacio allá, ni siquiera de limitarse a pagar fuertes sumas a los contratistas. El mecenazgo privado a tal escala aún tenía que crear su instrumento y su organización. Según Vasari, Michelozzo construyó Careggi y otras villas para Cosme, pero éstas eran seguramente casas de campo en las que se llevaban a cabo obras de mejora cuando se presentaba la ocasión. El caso del palacio de la ciudad es diferente, pero nuestra información es desafortunadamente escasa incluso en este punto. En lo que llamamos Palacio Médicis-Riccardi sólo pudo haber vivido Cosme durante los cuatro o cinco últimos años de su vida. ¿Dónde estaba antes su palacio y qué aspecto tenía?

Tal vez sean preguntas ociosas; pero no deja de resultar curioso que dispongamos de una descripción detallada y circunstanciada del palacio de Cosme que de ningún modo concuerda con el edificio que nos es conocido. Se encuentra en un curioso poema panegírico de Alberto Avogadro [39], que por desgracia no es un testigo muy fiable. Según su detestable elegía, el edificio estaba hecho de mármol blanco y betún blando:

> Pero la fachada no es de mármol; en lo que no cubre
> el betún blando hay piedras de tres colores brillantes.
> Lo alto está ocupado por alabastro reluciente,
> la derecha por pórfido,
> la izquierda es de esa piedra que nuestros antepasados
> llamaban serpentina en lengua vulgar [40].

Tanta fantasía hay en la descripción de Avogadro que uno se siente tentado a considerarla un mero ejercicio de oratoria y descartarla por completo, más aún considerando que vivía en la distante Vercelli. El único problema es que palabras tan inadecuadas como «serpentina» no se suelen insertar en los panegíricos humanistas salvo que haya una necesidad acuciante. El esquema de colores rojo, blanco y verde casa bien con las tradiciones florentinas. ¿Había visto Avogadro el primer palacio de Cosme? ¿Hubo alguna vez una fachada polícroma en el presente? ¿O no fue todo más que puro sueño?

La cuestión se vuelve más apremiante cuando pasamos a la descripción que hace Avogadro de la abadía de Fiesole, la última fundación de Cosme (ilustración 63).

Los documentos nos narran al detalle sus progresos desde las primeras cuentas de 1456 hasta las de 1460, que indican que se estaba techando y amueblando el monasterio [41]. En 1462 hay un asiento sobre una colcha de lana francesa «para el cuarto de Cosme» que demuestra que tenía preparado un lugar de retiro en la abadía, lo mismo que en San Marcos, según es tradición. En este caso, no hay duda de que las estructuras utilitarias precedieron a la renovación de la iglesia, y como Vespasiano estaba en relación con la provisión de fondos para la biblioteca de la abadía, tal vez mezclara las dos fundaciones al referir la observación de Cosme sobre San Lorenzo.

Filarete, que había hablado con Timoteo de Verona, el prior cuya defensa de la «magnificencia» de Cosme mencionamos antes, se apresura a confirmar la inclinación de Cosme hacia lo práctico [42]:

> Me dijo que aún había que restaurar la Iglesia, y por lo que me dio a entender va a ser muy bella. En resumidas cuentas, me dijo, cuando un visitante distinguido viene a ver el lugar se le muestran primero las partes que normalmente se tienen ocultas, tales como los establos, el gallinero, la lavandería, la cocina y otros talleres.

A Filarete le impresiona en especial la ingeniosa disposición del estanque de los peces, que está rodeado de árboles frutales de manera que la fruta que cae al agua les sirve de alimento, uno de los muchos casos en que el *Trattato* de Filarete nos hace preguntarnos cuál sería su C.I.

Pero si esta historia hay que aceptarla con reservas, qué decir de la descripción de Avogadro en la cual de nuevo se dirige a Timoteo de Verona en estos términos: «Tú, Timoteo, fuiste la causa primera de que se erigiera esta mole; tus palabras le movieron a derribar montañas.» Pues en la *amplificatio* del poeta las suaves colinas de Fiesole se convierten en «montañas salvajes y soledades rocosas».

Pero aunque el prior diera a Cosme la idea, el considerado artista vuelve a ser el mecenas, esta vez, lógicamente, en un sentido laudatorio, bien que no menos explícito:

> Cosme, habéis seguido el ejemplo del diestro *(doctus)* pintor que anhelaba la eternidad para su nombre. Los años de su juventud los pasó aprendiendo, y su pericia aumentó con la edad. Pero al hacerse viejo y darse cuenta de que el tiempo se le acababa, exclamó: «¿No debería crear yo una imagen sacada de mi cerebro o mente que garantizase que mi nombre fuera recordado durante mucho tiempo?» Dicho y hecho. El anciano creó una cosa digna de fama eterna. Vos también cuando érais joven erigisteis edificios juveniles... [43]

Cosme ahora «quiere maestros diligentes y diestros que erijan la iglesia y la casa a su manera *(more suo)*. Uno de estos hábiles maestros lo anota todo en sus papeles; marca la casa, aquí irán las puertas de pórfido, pongamos acá un pórtico ancho, y allá el primer peldaño de una escalera de mármol. Traza los claustros, que tengan tantos pasos de longitud; en el centro se pondrá un árbol, pero ha de ser un ciprés. Quiere que los claustros sean abovedados y los sostengan columnas gemelas, una de color y la compañera de mármol blanco como la nieve. Que esté aquí el taller del sastre, allá la sala capitular, acullá el pabellón de los enfermos. Da la vuelta; aquí quiero una cocina digna de un duque...» [44]

La fantasía arquitectónica que viene a continuación apenas posee suficiente valor histórico para que nos detengamos a analizarla en el presente contexto. No sirva más que para demostrar que la distancia geográfica, lo mismo que la distancia en el tiempo, favorece la *amplificatio* cuando el tema se presta a ello tanto como la «magnificencia». Pero se habrá observado que el arquitecto es *ille quidem doctus* que se limita a tomar nota de las instrucciones de Cosme. En los numerosos documentos de la abadía no figura el nombre de ningún arquitecto; la tradición atribuía el proyecto a Brunelleschi, que llevaba muerto diez años cuando dieron comienzo las obras. Los manuales hablan ahora de un «seguidor anónimo de Brunelleschi», pero ¿no podríamos llamar realmente al estilo de esta sencilla estructura «a la manera de Cosme»? Cierto es que la iglesia se terminó rápidamente tras la muerte de Cosme por orden de Piero, cuyo nombre figura en su inscripción humanista. Y sin embargo, la mayor parte del edificio está impregnada del espíritu del hombre que tanto se preocupó, hasta el final, de que sus riquezas no fueran un estorbo en el camino de su salvación y que estipuló su deseo de ser enterrado en un ataúd de madera.

Este carácter de los edificios de Cosme se hace más patente aún cuando lo comparamos con los encargos de su hijo. Parece haberse dado desde un principio una clara división de trabajo entre Cosme y sus dos hijos en cuestiones de mecenazgo. El arte regio de la arquitectura era patrimonio de Cosme, y también quizá el contacto con un maestro de la fundición en bronce cuando era de la fama y excelencia de Donatello (ilustración 58).

Los pintores gozaban de una menor estimación en aquella época, y parece que Cosme dejaba las negociaciones con pintores y decoradores en manos de Piero y Giovanni.

Ya en 1438, cuando Piero tenía tan sólo veintidós años, Domenico Veneciano le dirige su conocida carta solicitando le sea encargado el retablo para San Marcos [45]. Quizá no se atreviera a escribir a Cosme directamente, pues incluso al joven se acerca con extremada humildad: «En mi baja condición, no me corresponde dirigirme a Vuestra Excelencia *[gentiliezza]*.» Pero sabe que tanto Fra Angélico como Fra Filippo están ocupados y por ello le gustaría emprender la obra, teniendo noticias de que Cosme deseaba algo magnífico. No consiguió el encargo, como es sabido, pues Fra Angélico encontró tiempo para pintar la primera auténtica *sacra conversazione* (ilustración 65) para el altar mayor de su monasterio [46]. Se ha sugerido, a partir de pruebas de peso, que Cosme y su hermano Lorenzo se deshicieron del retablo anterior regalándoselo a los dominicos de Cortona, quienes se lo agradecieron profusamente [47].

Un año después escribía a Piero Filippo Lippi, y nos enteramos de que aquél no había aceptado una tabla pintada por éste [48]. Es algo verdaderamente sentimentaloide, en la mejor tradición de las cartas de súplica:

> Soy uno de los monjes más pobres que hay en Florencia, ese soy yo, y Dios me ha dejado con seis sobrinas a mi cargo, todas enfermas e inútiles... Si me enviaseis de vuestra casa un poco de grano y de vino, que podríais venderme, tendría una gran alegría y lo podríais cargar en mi cuenta. Se me llenan los ojos de lágrimas al pensar que si muero se lo puedo dejar a estas pobres niñas...

No es de extrañar que, pese a Browning, Cosme opinara que no tenía tiempo de tratar con artistas de esta clase.

Si estas dos cartas nos hablan de encargos que los Médicis no hicieron, nos compensa una tercera escrita a Piero dos años más tarde, en 1441, que nos brinda una primera aproximación a sus gustos. La remite desde Venecia Matteo de Pasti, y versa sobre un encargo para pintar los *Trionfi* de Petrarca, que tan populares estaban llamados a ser en el arte decorativo [49] (ilustración 64):

> Quiero deciros que desde que llegué a Venecia he aprendido una cosa que vendría muy bien para la obra que me encargasteis, una técnica de usar oro en polvo como cualquier otro color; y he comenzado ya a pintar los triunfos de esta manera, por lo que tendrán un aspecto distinto de todo lo que hayáis visto antes. Los toques de luz de follaje van todos en oro, y he embellecido el vestido de una damita de mil maneras. Haced ahora el favor de enviarme las instrucciones para el otro triunfo para que pueda seguir adelante... Tengo las instrucciones para el Triunfo de la Fama, pero no sé si queréis que la mujer sentada lleve un vestido sencillo o un manto, como a mi me gustaría. Lo demás lo sé: va a haber cuatro elefantes tirando de un carro; pero haced el favor de decirme si en su séquito queréis que haya sólo jóvenes y muchachas o también ancianos famosos.

Es evidente que De Pasti sabía ganarse a Piero, con su historia del oro en polvo y sus dudas sobre la inclusión de ancianos en su cuadro.

Hallamos la misma preocupación por lo placentero y lo magnificente en una carta que Fruoxino, el agente de los Médicis, remitió en 1448 desde Brujas a Giovanni, el hermano de Piero [50]. Se trata, al igual que el documento precedente, de un texto muy querido por Warburg, quien hizo frecuente alusión a su contenido. Obviamente se había encargado a este agente la búsqueda de tapices suntuosos para los Médicis. Había mirado por la feria de Amberes, mas sin encontrar nada apropiado. El único juego de tapices que estaba muy bien trabajado era un poquito grande para la sala donde se pretendía colocarlo. Además, representaba la historia de Sansón con gran cantidad de cuerpos muertos, que no era lo que a uno le agradaría en una habitación. Otro juego, con la historia de Narciso, habría cuadrado con las medidas, pero sólo lo hubiera comprado «de haber sido de más calidad su confección».

Para el mismo año de 1448 podemos señalar por último un monumento superviviente que atestigua el mismo gusto por el esplendor: el tabernáculo de mármol que cubre el crucifijo milagroso de San Miniato al Monte (ilustración 66)[51]. Los documentos muestran que hubo la típica escaramuza en torno a las armas de los Médicis: en junio de 1447 el Gremio de la Calimala informa de que un «gran ciudadano» *(cittadino grande)* se ha brindado a construir tal tabernáculo con gran esplendor y coste y que se le concederá permiso con tal que no se ponga otro escudo de armas que el del gremio. Un año más tarde el gran ciudadano se salió con la suya. Se otorgó a Piero permiso expreso para añadir sus escudos de armas a los del gremio. No eligió las ofensivas *palle* sino su *impresa* privada, las tres plumas y el anillo de diamantes con la divisa *semper.* Este tipo de heráldica privada estaba ya de por sí en consonancia con el gusto de la pompa caballeresca que Piero bien pudo haber adquirido en sus contactos con sus clientes borgoñones.

Sería probablemente en el mismo año, o poco después, cuando encargó otro tabernáculo para una imagen milagrosa, esta vez en la Annunziata (ilustración 67). Su suntuosa estructura, originariamente dorada sin duda, porta la inscripción en verdad asombrosa *Costò fior. 4 mila el marmo solo;* solo el mármol costó 4.000 florines [52]. Conviene que lo tengan presente los que siguen creyendo que este tipo de avisos lo inventaron los magnates norteamericanos. Si el supuesto general es correcto, es decir, si los dos tabernáculos los proyectó para los Médicis Michelozzo, que era además la mano derecha de Cosme, se evidencia más aún hasta qué punto en obras de esta clase era el mecenas más que el artista el que se autoexpresaba.

Sabemos de un caso más famoso que nos permite calibrar la influencia de los gustos de Piero sobre una obra de arte por él encargada: los frescos de Gozzoli en la capilla Médicis, el más recordado de los monumentos al gusto de los Médicis. Se conservan tres cartas del artista a Piero a partir del año 1459 [53]. Su tono es muy distinto del de las cartas antes citadas. El pintor saluda a Piero como *amico mio singholarissimo,* mi mayor amigo. Pero el tema es extrañamente similar al de la carta de De Pasti, al que preocupaba la inclusión de ancianos, y al de la carta de Fruoxino, que tenía escrúpulos en cuanto a los cadáveres.

Ayer recibí carta de vuestra Magnificencia a través de Ruberto Martegli, de la cual

> dicho que sois de la opinión de que los serafines que hice están fuera de lugar. Sólo he puesto uno en una esquina entre algunas nubes; nos se ven más que las puntas de las alas, y está tan bien escondido y tan tapado por las nubes que no aporta deformidad ninguna, sino más bien belleza… He puesto otro al otro lado del altar, pero también oculto de manera parecida. Ruberto Martegli los ha visto y ha dicho que no hay razón para concederles tanta importancia. Sin embargo, yo haré lo que vos me mandéis; dos nubecitas los harán desaparecer…

Las cartas informan también, como siempre, de las cantidades de oro y azul de ultramar que el artista necesita y que espera obtener a un precio favorable con tal que Piero le adelante dinero a tiempo.

No hay más que comparar la famosa cabalgata de los Magos (ilustraciones 68-70) con las primeras obras de Gozzoli para darse cuenta de hasta dónde llegaba la influencia del mecenas. ¿Qué habría pensado el viejo Cosme de esta obra del discípulo favorito de Fra Angélico? No es que le falte piedad. Diversas leyendas sin fundamento que se han sobrepuesto al sentido original que debió de tener para la mayoría de los visitantes de Florencia dificultan la verdadera apreciación de este aspecto de la obra. Una guía francesa de finales del siglo XIX [54] difundió la teoría de que el viaje de los Magos representaba la llegada del emperador y del patriarca de Bizancio a Florencia para el Concilio de Unión de 1439 y que el rey más joven (ilustración 79) era un retrato del joven Lorenzo el Magnífico. Siempre ansiosos de dotar de vida y sustancia a los oscuros sucesos del pasado, los turistas y hasta los historiadores han hecho suya esta interpretación sin reflexionar sobre su improbabilidad. Para cuando se pintó la capilla habían pasado ya veinte años del Concilio de Unión. Se había traducido en un fracaso y estrictamente hablando tanto el patriarca como el emperador, que habían visto ratificada su sumisión al papa, eran personajes muy poco aptos para que los representaran como santos. Y de poco tacto hubiera resultado asimismo singularizar a un niño de diez años, el joven Lorenzo, único miembro de la familia así representado. La radiante cabeza de este joven príncipe azul no es un retrato. Repite y desarrolla la fórmula de las cabezas jóvenes y hermosas de ángeles y muchachitos que Gozzoli aplicó también en otras partes de la capilla.

Estas cabezas genéricas difieren de hecho muy acusadamente de los retratos auténticos introducidos por Gozzoli en el ciclo allí donde sería de esperar y es su sitio adecuado: no en el centro, sino al margen, entre el séquito de los reyes orientales donde el grupo de la casa sigue devotamente a los santos, como corresponde a los donantes y a sus amigos (ilustración 71). Es fácil distinguir aquí el perfil del mismo Piero de Médicis, junto a la cabeza del *cortège* en su caballo blanco. Tanto se parece al busto de Mino da Fiesole del Bargello que no cabe la menor duda de esto. No es tan sencillo tener la seguridad de que el viejo que cabalga a su lado sea Cosme (ilustración 74) como algunos han dicho. Su cabeza no se corresponde ciertamente con el perfil aguileño que nos es conocido por la medalla (ilustración 52). Pero esta medalla póstuma que fue prototipo de todos los retratos posteriores del Padre de la Patria representa probablemente un deliberado acercamiento de los rasgos de Cosme al tipo del emperador romano,

igual que el reverso explota motivos tomados de monedas imperiales. Hay al menos un retrato de Cosme que confirma la identificación. Procede de un manuscrito y muestra a un anciano semejante, consumido bien que astuto (ilustración 72). Además aquí tal vez nos sea lícito realmente preguntar: si no es Cosme, ¿quién va a ser? Se habrá observado que Gozzoli se las ha ingeniado hábilmente para dejar abierta la cuestión de la preferencia. El rostro de su protector va por delante, pero también puede decirse que el anciano cabalga a la cabeza del cortejo.

Una vez aceptado que se trata de ese personaje, bien podemos empezar a preguntar quiénes serían los dos jóvenes que cabalgan uno al lado del otro. ¿Podrían ser otros que los hijos de Piero? ¿No hay de hecho una notable semejanza entre el muchacho del lado exterior y Lorenzo tal como le conocemos de más tarde? (ilustración 73). Hay que reconocer que parece un poco mayor para su edad, pero con su padre enfermo le estaban preparando para hacerse cargo de las responsabilidades lo antes posible. Además el lugar que el pintor le ha asignado concuerda bien con esta conjetura. Todos sabían que Lorenzo iba pronto a convertirse en el cabeza de la familia que se reuniría en esta capilla. Sería lo más natural cederle este lugar de preferencia, un paso por delante de su joven hermano Juliano, cuyo rostro se halla demasiado deformado para que sea posible compararlo con garantías con el hombre delgado, elegante y de labios apretados de la medalla conmemorativa de Bertoldo (ilustración 73), pero al menos no desbarata tal conjetura.

Lo que aquí está en juego no es tanto una cuestión de identificación como una cuestión de *decorum.* Pues el hábito de buscar retratos y hasta el retrato de un cortejo auténtico en la parte narrativa del fresco ha contribuido a apartar la atención de la significación tanto religiosa como histórica de la capilla. En términos religiosos representa un espléndido *adeste fideles:* es la Noche Santa y la estrella es visible en el techo (ilustración 80). Los Magos han emprendido sus viajes desde tres rincones del mundo y convergen en Belén, igual que ocurre en una famosa página de las *Las muy ricas horas del duque de Berry* (ilustración 75). Sabemos de representaciones teatrales de misterios en las ciudades italianas en las que los tres reyes se acercan también procediendo de tres lados diferentes [55]. Los Médicis favorecieron tradicionalmente a la confraternidad de los Magos, y no hay razón para creer que el episodio sacro fuera considerado alguna vez un mero pretexto para retratar personajes y acontecimientos profanos.

Históricamente esta interpretación errónea ha desdibujado los estrechos vínculos existentes entre el fresco de Gozzoli y una de las obras de arte más famosas de la Florencia premedicea, el retablo de Gentile da Fabriano para la Trinidad (ilustración 76). Hay una extraña ironía en el hecho de que la decoración de la capilla Médicis recuerde a una obra encargada por su mayor rival, Palla Strozzi. Al compararlas se constata que Gozzoli se ha apropiado de grupos enteros (ilustración 81). Además, una inspección más detenida de los tres reyes de Gentile, tradicionales representantes de las tres edades del hombre, revela que muchos de los supuestos detalles retratistas, tocado y coronas incluidos [56],están ya prefigurados en la obra anterior (ilustraciones 77 y 78).

Está bastante en consonancia con lo que sabemos de los gustos de los florentinos años pasada la mitad del siglo que Piero remitiese a Gozzoli a una obra maestra del estilo gótico internacional tardío. Su generación quiso enlazar con el estilo aristocrático de vida que les era conocido a través de sus clientes de Borgoña y Francia, y fue este modo de vida la causa de que Piero llegara a requerir el auxilio del arte y los artistas.

En el tratado de Filarete figura un retrato a pluma de Piero que pinta esta atmósfera con especial viveza. Filarete sabía que Piero padecía artritis y, según él dice, preguntó a Nicodemi, embajador de los Médicis en Milán, cómo pasaría el tiempo un hombre atacado de tal enfermedad, como dando por sobrentendido que todos los pasatiempos nobles, como la caza o la guerra, le estaban vedados.

> Me dice que a Piero le complace sobremanera pasar el tiempo haciéndose llevar a su estudio... allí contempla sus libros como si fuera un montón de oro... no hablemos de sus lecturas. Un día tal vez se goce simplemente en recorrer con la vista estos tomos para pasar el tiempo y recrear la vista. Al otro, luego, según se me dice, escoge alguna de las efigies e imágenes de todos los emperadores y próceres del pasado, de oro unas, de plata, bronce o piedras preciosas otras, o de mármol y otros materiales, que son maravillosas de contemplar. Tal es su mérico que proporcionan a la vista el mayor goce y placer...[57]

No muy a menudo nos es dado penetrar, al menos con la imaginación, en los placeres y las alegrías de un pasado distante. Pero lo que Filarete dice de los libros de Piero aún podemos traducirlo a términos visuales. Muchos de los volúmenes en los que se señala con claridad que han sido escritos e ilustrados para él, su Cicerón, su Plutarco, su Josefo, su Plinio y su Aristóteles (ilustraciones 82-85) se conservan todavía en la Laurenziana[58] para «recreo de la vista» de los que los buscan. La mayoría de sus otros tesoros han desaparecido, como es lógico, pero podemos seguir a Filarete un poco cuando refiere que:

> Al día siguiente contemplaría sus joyas y piedras preciosas, de las que posee una cantidad maravillosa de gran valor, grabadas algunas de diversas maneras, otras no. Le causa gran placer y deleite mirarlas y discutir sus distintos poderes y excelencias. Al día siguiente, tal vez, inspecciona sus jarrones de oro y plata y otros materiales preciosos, ensalzando su noble mérito y la pericia de los maestros que los fabricaron. En conjunto, cuando de adquirir objetos valiosos o extraños se trata, no repara en el precio... me dicen que posee tal abundancia y variedad de cosas que ni siquiera contemplarlas una a una tardaría un mes entero y podría volver a empezar, y le causarían otra vez el mismo goce pues que había pasado ya un mes desde que las viera por última vez[59].

Hay un toque de Annunzio en este sumergirse en el oro y las piedras preciosas, que sin duda no está libre de *amplificatio.* Sin embargo, no puede ser casualidad que en su pasión por las gemas y las monedas tuviera Piero un predecesor en el norte al que Filarete menciona explícitamente, el gran duque de Berry, uno de los primeros hombres de gusto que convirtió el tesoro principesco en una verdadera colección de objetos preciosos.

En nuestro contexto actual las famosas colecciones de los Médicis importan sólo en tanto que rivales de su mecenazgo del arte [60]. A veces se da por supuesto con demasiada alegría que ambas actividades eran una sola, pero la historia contemporánea y pretérita sabe de muchos casos de artistas que se quejan de los coleccionistas que gastan todo su dinero en preciosas antigüedades sin que sobre nada para los vivos. El valor atribuido a los servicios de mesa y a las piedras en el inventario de la colección de los Médicis necesariamente ha de hacernos vacilar. El escribano o notario que redactó este inventario tal vez no fuera un gran experto, pero conocería bien el orden de magnitud correcto. Tasó las gemas grabadas de la colección Médicis entre 400 y 1.000 florines cada una, la Tazza Farnese (ilustración 86) hasta en 10.000, en tanto que una pintura corriente de un maestro del calibre de Filippino Lippi, Botticelli o Pollaiuolo oscilaba entre los 50 y los 100 florines, e incluso un gran ciclo de frescos como la *Historia de San Juan* de Santa Maria Novella de Ghirlandaio costaba tan sólo 1.000 florines [61].

Resulta de particular interés reflexionar sobre estas cifras al entrar a analizar el mecenazgo artístico del más famoso y más enigmático de los Médicis, Lorenzo el Magnífico.

Novelistas y biógrafos nos han familiarizado con el ritmo típico de las generaciones en una familia poderosa: el anciano que acumula o consolida la fortuna de la familia, sagaz, reticente y devoto, el joven que acepta la riqueza como algo dado y sabe gozar de los frutos, amante de la comodidad cultivada pero hombre de mundo aún; y por último el hijo de éste, abrumado por la herencia de fama y responsabilidad, insatisfecho con la mera riqueza, afanándose sin descanso en empeños superiores, un diletante dotado, quizá el más interesante de los tres personajes, pero asimismo al más esquivo.

Esquivo fue ciertamente Lorenzo. No en vano Maquiavelo, en su famosa descripción del personaje, dice que alberga dos personas, lo que hoy llamaríamos personalidad escindida. Las contradicciones de este espíritu fascinante han planteado un perpetuo desafío a sus biógrafos, se resistieran a su encanto o sucumbieran a él. El estudioso de su mecenazgo artístico se enfrenta con las mismas paradojas. El mismo nombre de Lorenzo el Magnífico ha llegado a representar para la posteridad la encarnación de la magnificencia principesca; en realidad, casi ha eclipsado la fama de sus antepasados. Resulta una sorprendente conmoción comprobar qué pocas obras de arte existen que demostrablemente fueran encargadas por Lorenzo.

Tal vez sea parcialmente culpable de esto la casualidad histórica. Los proyectos principales de Lorenzo se concentraron al parecer fuera de Florencia y por ello fueron más vulnerables a la destrucción. Vasari nos habla de los esplendores del monasterio de San Gallo, que fue arrasado por completo durante el sitio de Florencia [62]. Nada queda de la casa de campo de Lorenzo próxima a Arezzo, el Spedaletto, donde consta que trabajaron Filippino Lippi, Ghirlandaio y Botticelli [63]. Su retiro campestre preferido, Poggio a Caiano, lo terminaron y transformaron sus sucesores, y el enigmático fresco de Filippino Lippi en el pórtico de entrada ha ido decolorándose

hasta ser ya irreconocible. Quizá la imagen que tenemos de Lorenzo sería distinta de haberse conservado todas estas obras; pero el historiador ha de trabajar con los documentos que han sobrevivido, y éstos hablan un idioma extrañamente ambiguo.

La iglesia de la abadía, comenzada en tiempos de Cosme y consagrada en los de Piero, no se llegó a terminar, con su fachada medieval. Se halla todavía en la forma en que Piero la dejó, pues un emotivo llamamiento del abad instando a Lorenzo a cumplir con su deber de mecenas no fue atendido. Pese a su superficial elogio, se aprecia un tono de desaprobación exasperada en este documento que contrapone la vanidad de los lujos mundanos con los beneficios eternos ganados por Cosme y Piero a través de sus donaciones.

> Creemos firmemente y confiamos en que vos habéis deseado lo mismo durante mucho tiempo... pero hemos visto que los tiempos y las circunstancias no propiciaban vuestra promesa. Pero ahora que la mayor prosperidad os favorece... poned manos a la obra y terminad nuestro edificio con buena estrella y con la ayuda de nuestro benefactor Jesucristo [64].

La alusión a las adversidades tiene su importancia. Todos sabían que era ocioso comparar al joven Lorenzo, que a veces había de luchar por conservar su poder y su mera solvencia, con un Cosme cuya única preocupación estribaba en cómo librarse del dinero que le sobraba. Parece en realidad que dos años después de morir Piero decidió Lorenzo dar por cerrada la cuenta con Dios que habían llevado su padre y su abuelo, pues la suma que menciona abarca tan sólo el período que termina en 1471.

En ocasiones a Lorenzo tuvo que resultarle una pesada carga la reputación de liberalidad ilimitada de que gozaba su familia. Y sin embargo, su posición se apoyaba en esa misma fama.

«Esa empresa de escribir libros griegos y los favores que prodigasteis a los eruditos os han granjeado más fama y aceptación universal de las que nunca ha disfrutado un hombre en muchos años» [65], escribía desde Venecia Angelo Policiano en 1491. Pero en términos puramente monetarios los libros griegos eran baratos y los humanistas se daban por satisfechos con pequeñas propinas. No ocurría lo mismo con las obras de arte grandes, en especial edificios y esculturas en bronce.

Tras el exilio de los Médicis, el hermano del Verrocchio remitió a las autoridades florentinas una lista de obras que el escultor había realizado para la familia Médicis, dando a entender que nunca se le había pagado y reclamado una indemnización a base de las fortunas confiscadas [66]. La lista comprende la tumba de Cosme y Piero en San Lorenzo, dos obras para Careggi (probablemente el *Muchacho con el delfín* y el *Relieve de la Resurrección),* varias obras para la *Giostra,* un retrato de Lucrezia Donati y, lo más sorprendente de todo, el *David* de bronce (ilustración 88) que Lorenzo y Juliano habían revendido en realidad a la Señoría en 1475 por 150 florines. Por supuesto bien puede ser que el hermano del escultor estuviera probando simplemente suerte con las autoridades, fiándose de que no era probable que en los libros de los Médicis aparecieran registrados pagos de esta especie, pero al menos hubo de parecerle que su historia era plausible.

De cualquier manera que interpretemos el documento, parece indicar que no es sólo la escasez de dinero lo que explica la falta de encargos documentados realizados por Lorenzo. Las personas quisquillosas resultan clientes difíciles, y Lorenzo había llegado a considerarse árbitro del gusto y como tal le reconocían los demás [67].

Cuando los *operai* de San Jacopo de Pistoia no se decidían a asignar la tumba de Forteguerri (ilustración 89) a Verrocchio o a Piero del Pollaiuolo enviaron las dos maquetas a Lorenzo «porque entendéis mucho de estas cosas y de todas las demás» [68]. Se solicitó su arbitraje en la disputa sobre la sacristía del Santo Spirito [69], y cuando la comunidad asignó un retablo a Ghirlandaio se estipuló en 1483 que habría de hacerse «según las normas, manera y forma que plazcan y sean del gusto de... Lorenzo» [70].

A él pedían consejo y orientación los mecenas extranjeros. Envió a Filippino Lippi a Roma [71] y probablemente a Antonio Pollaiuolo a Milán [72]. Se enorgullecía de haber recomendado a Giuliano da Maiano al duque de Calabria y tomó como cosa suya buscar un sucesor después de la muerte de Giuliano [73].

Ciertamente mostró interés, caso único en esa época para un lego, por los grandes logros arquitectónicos de su tiempo. En 1481 pidió los planos del palacio ducal de Urbino [74], y en 1485 solicitó los proyectos de San Sebastiano de Mantua [75], de Alberti. Se mostró reacio a prestar al duque de Ferrara el tratado de Alberti sobre la arquitectura porque era un libro que leía a menudo [76].

Este interés por la arquitectura lo había heredado como hemos visto de su abuelo Cosme. Pero en él había adoptado un giro más teórico. Hay una diferencia sutil aunque importante entre los términos en que Vespasiano había ensalzado el saber de Cosme y los de Filippo Redditi en su elogio de Lorenzo dedicado al Piero más jóven:

> ¡Cuánto destaca en arquitectura! Tanto en edificios privados como públicos todos hacemos uso de sus invenciones y de sus armonías. Pues él ha adornado y perfeccionado la teoría de la arquitectura con las razones más elevadas de la geometría, por lo que se sitúa en un lugar no despreciable entre los geómetras ilustres de nuestra época; pues la geometría es seguramente digna de un príncipe, a que nuestras mentes e intelectos se ven movidos y afectados por su poder [77].

Valori se dilata en este elogio y habla de «muchos» que «construyeron muchas estructuras majestuosas» siguiendo las orientaciones de Lorenzo. Menciona en concreto el Palacio Strozzi (ilustración 87), construido por Filippo Strozzi, que consultó a Lorenzo sus proporciones *(de modulo)* [78]. Quizá para contrarrestar esta afirmación hizo circular el hijo de Filippo su particular versión de cómo se las arregló su padre para levantar su soberbio palacio delante de las narices de los Médicis explotando las debilidades de Lorenzo, si debilidades eran. Filippo Strozzi, leemos [79], anhelaba más la fama que la fortuna y, siendo muy de su gusto la arquitectura, esperaba dejar para recuerdo de su nombre un palacio magnífico. Pero había una dificultad: «El que mandaba» tal vez envidiara esta fama. Pero Filippo era florentino y sabía cómo tratar a los que tenían el poder. En lugar de ocultar su proyecto, se lo fue exponiendo a

diversos artesanos, objetando siempre a sus proyectos ambiciosos que él quería utilidad, no pompa. Se le dijo «que "el que mandaba" quería que la ciudad fuera adornada y exaltada por todos los medios, pues igual que lo bueno y lo malo dependía de él, también a él habría de atribuirse lo hermoso y lo feo». En otras palabras, Lorenzo quería decir la última palabra sobre el edificio. Se había tragado el anzuelo: quiso ver los planos y aconsejó una imponente fachada almohadillada. Filippo puso fingidas objeciones. Tal exhibición no convenía a un ciudadano particular. Hubiera preferido que en la planta baja se asentaran muchas tiendas y puestos para subarrendarlos y ganar así algún dinero extra. Se dejó disuadir a regañadientes de tan mediocre práctica y convino en levantar el mismo palacio que siempre había albergado la esperanza de tener.

Los Médicis y los Strozzi no se llevaban bien, y la historia no tiene por qué ajustarse del todo a la realidad. Pero hay una prueba irrebatible del alto concepto que de sus conocimientos arquitectónicos tenía Lorenzo: en 1491 presentó un proyecto propio para la fachada de la catedral de Florencia. La situación resultante no pudo dejar de tener sus aspectos humorísticos [80]. Hubo veintinueve competidores, entre los que figuraban nombres como Filippino Lippi, Verrocchio, Perugino, Botticelli y Ghirlandaio. Pero una vez más, su gran tradición diplomática no les falló a los florentinos. En un perfecto gambito, pidieron al mismo Lorenzo que decidiera qué proyecto era el mejor. Pero Lorenzo a su vez no se dejó ganar por la mano. Hizo un elogio de todos ellos y aconsejó que se pospusiera la cuestión, esperando, sin duda, que advirtieran la indirecta. Pareció llegarse a un punto muerto, y sabemos que la catedral se quedó sin fachada durante trescientos cincuenta años más.

Cualquiera que sea la verdadera explicación del episodio, el Lorenzo que de él transpira no es el tipo de mecenas que descubrimos en Cosme y hasta en Piero. Hemos llegado a sospechar que el dinero que dedicaban a inversiones en arte lo gastaban en comprar preciosas joyas antiguas. Lorenzo conocía su valor en la vida social; cuando Giovanni, el futuro León X, marchó a Roma como el más joven de los cardenales, Lorenzo le escribió: «Un hombre de tu clase debe usar la seda y las joyas con discreción. Son preferibles unas cuantas antigüedades exquisitas y libros hermosos *(qualche gentilezza di cose antiche)* [81].»

Tal pasión no pudo por menos de influir en la actitud de Lorenzo hacia los artistas de su tiempo. Al igual que tantos coleccionistas, contemplaba el pasado con cierta nostalgia. Se tomó la molestia de honrar la memoria de los artistas; erigió monumentos a Giotto y a Filippo Lippi [82]. Pero quizá él entendiera que su papel de mecenas consistía no en ser un «cliente regular», sino —tal vez por vez primera en la historia— en ofrecer su apoyo e influencia para favorecer no los intereses de artistas concretos sino lo que él tenía por intereses del arte como tal. Se ha dicho, por ejemplo, que trató deliberadamente de resucitar la técnica del mosaico tradicional que iba a ser aplicada en la catedral de Florencia [83]. Más tangible aún es su protección del difícil arte de tallar piedras preciosas: en 1477 fue liberado de impuestos Pietro di

Neri Razzati a condición de que enseñase su oficio perdido a los jóvenes de la ciudad [84].

Los escasos documentos cobran sustancia y significado a través de la obra del único artista que nos consta que tuvo un íntimo trato con Lorenzo, Bertoldo di Giovanni. Fue Wilhelm von Bode el primero en sugerir que la *oeuvre* de este maestro de los pequeños bronces era reflejo de lo que él llamaba «la política artística» de Lorenzo [85]. Bertoldo vivía en el Palacio de los Médicis, tal vez como una especie de ayuda de cámara; se conserva una carta suya atiborrada de alusiones ininteligibles a la cocina (¿o es al miedo al envenenamiento?); formó parte del séquito de Lorenzo en un viaje a los baños y cuando estuvo enfermo, Lorenzo mandó llamar al doctor [86].

Seguramente nos cuesta hacernos cargo de la novedad que representa la *oeuvre* de Bertoldo. Por lo que sabemos, no trabajó en encargos tradicionales para iglesias o monumentos. Su arte se concentra en piezas de coleccionista; en realidad, en cierto sentido puede llamarse a esto el nacimiento del arte por el arte. Entre las obras suyas que figuran en la colección de los Médicis la más llamativa desde un punto de vista histórico es el famoso relieve de bronce con una batalla que repite y completa un relieve romano de Pisa (ilustración 90). Por lo que sabemos ni tiene asunto ni ilustra una lección religiosa o moral. No es más que «una» batalla *all'antica*, una evocación del arte antiguo. Si Lorenzo se inclinaba a resucitar esta concepción del arte que había absorbido en sus lecturas de autores clásicos y en la contemplación de obras griegas y romanas, poco necesitaría en verdad de los maestros de su tiempo, impregnados de las tradiciones de los gremios y de la iglesia. Su mecenazgo había de diferir del de Cosme y Piero, que aceptaron el mundo artístico en que vivían.

La tradición, desde luego, vincula a Bertoldo y a Lorenzo precisamente con tal empresa: la escuela para artistas que se dice fundó Lorenzo en sus jardines. Pero, ¡ay!, estos famosos jardines han venido resultando tan esquivos como su propietario. No sabemos ni dónde estuvieron ni qué hubo en ellos. Ningún documento contemporáneo menciona la escuela a la que tanta importancia concedería Vasari [87]. Lo que es más, el circunstancial episodio del traslado de Miguel Ángel a esa escuela en la primera edición de Vasari fue desmentido por el anciano maestro, quien dijo a Condivi que simplemente Granacci le había llevado a los jardines de los Médicis. De Bertoldo no se hace mención; se nos dice en cambio con más verosimilitud que «el Magnífico Lorenzo quería que hubiera algún mármol labrado y trabajado en aquel lugar para adornar la más noble biblioteca que él y sus antepasados habían reunido... cuando se terminó de trabajar en esos mármoles... Miguel Ángel les pidió un trozo a los maestros y que le prestaran los cinceles» [88]. El relato de Condivi prosigue con la famosa historia de cómo encontró Lorenzo a Miguel Ángel copiando un antiguo fauno. Era una anécdota demasiado buena para que se la perdiera Vasari, y la elaboró espléndidamente en su segunda edición, en la que hacía inspeccionar a Lorenzo no un solar, sino una escuela, y reparar en el prometedor alumno.

Nuevamente la realidad tal vez fuera menos clara, menos planeada y menos tea-

El método de elaborar composiciones de Leonardo

A cualquiera que repase el corpus de dibujos florentinos de Berenson [1] ha de chocarle la novedad del estilo de los de Leonardo. Trabaja como un escultor que modelase en arcilla, que nunca da por definitiva una forma sino que sigue creando, aun a riesgo de oscurecer sus intenciones originales. Hay dibujos, como uno para *Santa Ana* (ilustración 94), en los que ya no nos es posible abrirnos paso entre el revoltijo de *pentimenti,* y cabe dudar de que lo fuera para Leonardo. Sabemos de hecho que Leonardo hubo de aclarar su idea recurriendo a un punzón para calcar la línea elegida finalmente al reverso del papel (ilustración 95).

No hay precedente de tal procedimiento en la obra de artistas anteriores. Leonardo sabía que el método era creación propia, y en el pasaje que pretendo analizar explica tanto su novedad como su razón de ser:

> Vosotros que componéis cuadros con figuras, no articuléis cada parte de ellas con perfiles rotundos, u os sucederá lo que suele suceder a muchos y distintos pintores que quieren que todo, hasta el menor vestigio de carboncillo, tenga validez; este género de personas bien puede ganar una fortuna con su arte, pero no alabanzas, pues a menudo sucede que la criatura representada no acierta a mover las extremidades de acuerdo con los movimientos de la mente; y una vez que tal pintor haya dotado de un acabado bello y grácil a los miembros articulados, le parecerá perjudicial desplazarlos hacia arriba o hacia abajo, adelante o atrás. Y estas personas no merecen el menor elogio por su arte [2].

La polémica nota parece indicar que Leonardo discutió acerca de su método con colegas artistas que sostenían una opinión diferente. Su norma, por lo que se colige, era la línea segura e infalible que no necesitaba corrección ni cambio de parecer. Es la idea del delineante perfecto cristalizada en la anécdota de Vasari que presenta al rey de Nápoles pidiendo una prueba de la habilidad de Giotto: el maestro dibujó un círculo perfecto, la proverbial «O de Giotto», para demostrar la destreza de su mano [3]. Es esta cualidad de la línea perfectamente controlada la que admiramos en los dibujos medievales que han llegado hasta nosotros, por ejemplo en el *Cisne* (ilustración 92), de Villard d'Honnecourt [4]. Esta norma de perfección artística no varió en los primeros años del *Quattrocento.* Cennini [5] da a entender que el joven aprendiz debía copiar las obras de sus maestros elegidos hasta reproducirlas con la misma perfecta seguridad; mejor aún, tenemos la prueba de los dibujos mismos, que pese a todas las variaciones de técnica y estilo manifiestan la misma preocupación por la «pulcritud» que ataca Leonardo. Hasta Pisanello, que acumuló tamaña provisión de estudios de la naturaleza en sus cuadernos de

---

Este artículo se presentó en el Congreso sobre Leonardo da Vinci celebrado en Tours en 1952.

apuntes, practicaba esta línea contenida y cuidadosa; en un dibujo inconcluso como su *Halcón* (ilustración 91) se puede todavía percibir la fórmula heráldica del libro de muestras. Pero ¿es posible que antes de Leonardo los artistas no se pensaran nada dos veces? ¿Creían realmente que *«ogni segno di carbone sia valido»?* En tanto que la función del dibujo en el taller medieval no estuviera claramente analizada, difícilmente podía darse respuesta segura a estas cuestiones, pero a partir de las minuciosas investigaciones de Oertel[6] y de Degenhart[7] hemos empezado a comprender que el dibujo servía en realidad a unos fines distintos en un mundo en el que el artista estaba tan dirigido por las tradiciones y los patrones. Cuando no se espera ni exige de un artista creación, es preciso poner el acento en su facilidad para dominar el *simile*, la fórmula, y desaprobar los experimentos[8]. No quiere decirse con esto que los artistas de aquella época no introdujeran nunca una corrección en un dibujo existente. *Negativa non sunt probanda*, como dicen los juristas. Pero no deja de ser notable lo raros que son en los dibujos hasta los *pentimenti* pequeños. Por regla general, si uno de estos artistas dudaba qué patrón adoptar para una composición, prefería volver a empezar, dibujar dos o más alternativas una al lado de otra[9]. Un dibujo de finales del *Trecento* que se conserva en el Louvre es un buen ejemplo de cómo selecciona un artista la composición adecuada para una Anunciación sin recurrir a un *pentimento* (ilustración 93).

Ante este trasfondo de prácticas de taller establecidas, así como de rígidas normas de adecuación, hemos de situarnos al contemplar uno de los primeros dibujos de Leonardo (ilustración 96) para apreciar el carácter revolucionario de su original manera de entender su profesión.

La continuación de los *Precetti* de los que he citado el primer pasaje pone de manifiesto en qué términos veía y trataba de justificar este sesgo revolucionario:

> ¿Y no has pensado nunca en el modo en que componen sus poemas los poetas? No se molestan en trazar hermosas letras ni les preocupa tachar unos cuantos versos para hacerlos mejor. Así pues, pintor, esboza la disposición de las extremidades de tus figuras y atiende primero a los movimientos adecuados al estado mental de las criaturas que componen tu cuadro antes que a la belleza y perfección de sus partes[10].

La alusión a la práctica del poeta no puede ser más significativa. Nos es familiar la insistencia de Leonardo en la dignidad de la pintura, en que era una más de las artes liberales, en pie de igualdad con la poesía, si no superior a ella. Pero topamos aquí con un resultado tangible y trascendental de esta insistencia. La pintura, como la poesía, es una actividad del espíritu, y centrarse en la pulcritud de la ejecución en un dibujo es tan filisteo e inútil como juzgar las habilidades de un poeta por la hermosura de su caligrafía. Se palpa el orgullo en el razonamiento de Leonardo, pero también se perciben los peligros que amenazaban a su arte desde esa dirección. ¿Quién no ha conocido a un intelectual o un poeta que tratara de justificar su letra ilegible diciendo o dando a entender que no importa *cómo* se escribe, sino *lo que* se escribe? La insistencia en la invención, en el carácter espiritual del arte, puede ciertamente corroer las bases de la normati-

va del artesanado. En Leonardo, como todos sabemos, destruyó esa paciencia única capaz de haberle mantenido al caballete. Pero no es en este aspecto negativo de la nueva doctrina de Leonardo en el que quiero centrarme. Para bien o para mal, Leonardo está hablando aquí en favor de una concepción enteramente nueva del arte, y él lo sabe. Lo que preocupa al artista ante y por encima de todo es la capacidad de inventar, no la de ejecutar; y para convertirse en vehículo y sostén de la invención el dibujo ha de adoptar un carácter por completo distinto, que recuerda no ya el patrón del artesano sino el borrador inspirado y desaliñado del poeta. Sólo entonces es libre el artista de seguir a su imaginación a donde le lleve y «atender a los movimientos apropiados a las situaciones espirituales de las figuras que componen su relato». Necesita el más flexible de los medios para poder plasmar con rapidez cualquier cosa que vea en su espíritu, como dice una variante de nuestro pasaje que se encuentra en las notas de Leonardo:

> Bosqueja las figuras de las pinturas con rapidez, sin terminar demasiado los miembros: indica su posición, sobre la que luego puedes trabajar con tranquilidad [11].

Podemos seguir la evolución de esta técnica en los dibujos de Leonardo. Los primeros bocetos pertenecen aún a la tradición de Verrocchio, pero revelan asimismo un cambio de énfasis. Se evidencia que lo que para Leonardo cuenta es el *moto mentale,* y que en ocasiones hasta recurre a un simple garabato (ilustración 94) porque su atención no se dirige a la *«bellezza e bontà delle [...] membra».*

En los estudios para *La batalla de Anghiari* (ilustración 100), el nuevo método está ya plenamente desarrollado. En esta técnica se «vierte», en el papel de la visión interior, la inspiración, como si el artista deseara golpear el hierro cuando aún está caliente. En tales obras está el punto de partida de la nueva concepción del boceto, concepción que culmina en el siglo XVIII cuando Lemierre escribe en su poema *La Peinture* (1770):

> Le moment du génie est celui de l'esquisse
> C'est là qu'on voit la verve et la chaleur du plan [12].

Pero los *Precetti* de Leonardo no acaban en la comparación entre el artista y el poeta. El pasaje final, el más interesante, parece indicar que para él el boceto no era tan sólo el acta de una inspiración, sino que también podía ser fuente de ulteriores inspiraciones.

> Pues debes comprender que sólo con que en tan desaliñada composición hayas conseguido un acuerdo con el tema, dará satisfacción completa al ser más adelante revestida de la perfección adecuada a todas sus partes. He visto formas hasta en nubes y muros desiguales que han suscitado en mí hermosas invenciones de cosas diversas, y aunque tales formas carecían totalmente de acabado en cualquiera de sus partes, no estaban desprovistas de perfección en sus gestos u otros movimientos [13].

Aquí, pues, enlaza Leonardo su consejo técnico sobre el mejor método de hacer bocetos con la observación y el consejo psicológicos formulados también en uno de los pasajes más famosos del *Tratado de la pintura,* aquel en que recomienda «una nue-

va invención por la meditación [...] para despertar en la mente invenciones diversas»[14], fijándose en muros derruidos, ascuas incandescentes, piedras moteadas, nubes o moho, porque en estas formas irregulares se pueden encontrar extrañas invenciones tanto como es posible proyectar palabras en el sonido de las campanas. Este pasaje ha fascinado siempre a los psicólogos interesados en la creación artística[15]. Da a entender que Leonardo era capaz de inducir deliberadamente en sí un estado de relajación de controles de tipo onírico en el que la imaginación comenzaba a jugar con borrones y formas irregulares, y que estas formas a su vez le ayudaban a entrar en una especie de trance en el que sus visiones interiores podían ser proyectadas en objetos externos. En el vasto universo del espíritu de Leonardo, esta invención es adyacente a su descubrimiento de lo «indeterminado» y su ascendiente sobre la mente, que le convirtió en «inventor» del *sfumato* y la forma a medias adivinada (ilustración 99)[16]. Y ahora acabamos de comprender que lo indeterminado tiene que presidir el boceto por la misma razón, *«per destare l'ingegnio»*, para estimular en el espíritu nuevas invenciones. El trastocamiento de las normas artesanales es total. El boceto no es ya preparación de una obra en concreto, sino parte de un proceso que está en continuo desenvolvimiento en el espíritu del artista; en lugar de detener el flujo de la imaginación, le ayuda a fluir.

Hay pruebas de que Leonardo utilizó en verdad sus bocetos como dice que se deben usar los muros derruidos, como acicate de la «invención», independiente del tema. A menudo se ha señalado, y recientes observaciones más detalladas lo han subrayado[17], que los bocetos para *La Virgen y santa Ana* (ilustración 94) desarrollan motivos de su *La Virgen y el Niño con un gato* (ilustración 101) y otros dibujos anteriores. Lo notable en estos casos es el modo en que se transmutan en formas enteramente distintas ciertos motivos que tienen clara significación simbólica en la versión definitiva: el cordero de la composición de *Santa Ana*, que sabemos que significa la pasión de Cristo[18], fue con anterioridad un gato e incluso un unicornio (ilustración 102). Al buscar una nueva solución, Leonardo proyectaba el nuevo significado en las formas que veía en sus viejos bocetos descartados. Otro de tales ejemplos se hace presente de inmediato: sabemos por Vasari que Leonardo hizo el famoso boceto de *Neptuno* para Segni cuando estaba en Florencia, trabajando en *La batalla de Anghiari*. ¿No se diría que el revoltijo de formas de este *componimento inculto* (ilustración 103), con la figura que se alza con el brazo levantado por encima del grupo de caballos, evocó en el espíritu inquisitivo de Leonardo la imagen de Neptuno guiando sus hipocampos (ilustración 105)? Resultó luego que el grupo no le satisfizo; no sólo hallamos incontables *pentimenti* en la forma fantástica de los hipocampos, sino que en su constante monólogo interior llega a recurrir a la ayuda de la palabra escrita, inscribiendo encima del grupo: *«Abasso i cavalli.»* Cabe imaginar que con este problema en mente asistió a las reuniones del comité para decidir el emplazamiento de *David*, de Miguel Ángel, pues mientras contemplaba esta figura grandiosa y la dibujaba en un papel (ilustración 104) volvió a empezar a proyectar la forma que andaba buscando en el dibujo que había hecho, añadiendo provisionalmente unos hipocampos a la versión de *David*[19].

Nada hay quizá más sorprendente en la obra de Leonardo que este divorcio entre motivo y significado. De todos es conocida la persistencia en su creación de ciertas imágenes a las que se dan diferentes nombres según el contexto a cuyo servicio están. Sólo una concepción del arte tan absolutamente personal y casi solipsista como la de Leonardo podía dar lugar a esta ruptura tan drástica con el pasado. Pues, en último término, es el acto de creación mismo el que le importa: «Si el pintor quiere ver hermosas mujeres para enamorarse de ellas, en su mano está el crearlas... [20]» Cuanto más estimule la imaginación un boceto, mejor cumplirá sus fines. Cierto es que para Leonardo esto no es más que una cara del asunto. Cuanto más personal resulta su arte, más tenemos la impresión de que es presa de la obsesión de ciertas visiones estereotipadas, y más insiste él también en la objetividad de su arte y en la necesidad de variación racional basada en la observación [21]. No hay contradicción aquí. Leonardo sabía que las fantasías por él descubiertas en lo indeterminado sólo podían cobrar vida a través del conocimiento lúcido.

> Pues lo confuso suscita en la mente nuevas invenciones; pero cerciórate de conocer primero todas las partes de las cosas que quieres representar, ya se trate de animales, paisajes, rocas, plantas u otras [22].

Nuestra distinción entre «arte» y «ciencia» le hubiera resultado ininteligible a Leonardo. Ni siquiera hubiera sido posible formularla en un idioma en el que la medicina y la cetrería eran «artes», y a la pintura se la podía calificar de «ciencia». Va de suyo que dentro de las convenciones pictóricas del Renacimiento, cualquier aumento en la libertad imaginativa que llamamos «arte» exigía una intensificación pareja de los estudios que llamamos «científicos». Si se quiebra el dominio del libro de muestras y se incita al pintor a visualizar una variedad infinita de agrupaciones y movimientos, sólo un conocimiento en extremo detallado de la estructura de la forma orgánica le permitirá revestir de carne y hueso su *primo pensiero*.

> El maestro que afirmase que es capaz de tener en mente todas las formas y efectos de la naturaleza me parecería ciertamente adornado de una enorme ignorancia, ya que los efectos son infinitos y nuestra memoria no tiene tanta capacidad [23].

Y así, el consejo que se da al artista de adoptar un nuevo método de hacer bocetos conduce necesariamente a un tipo de procedimiento más riguroso:

> Lo primero que se ha de pretender en un dibujo es darle a la vista una indicación de la intención e invención que en un principio se forjó la imaginación, procediéndose luego a retirar y añadir hasta quedar satisfecho, y después que modelos vestidos o desnudos posen a la manera en que se ha dispuesto la obra; y hay que cerciorarse de que concuerden en medida y escala con la perspectiva de manera que nada haya en la obra que no esté de acuerdo con la razón y los efectos naturales [24].

Pero incluso este trabajo riguroso a partir del modelo que posa era vano a menos que el pintor tuviera un perfecto conocimiento de lo que Leonardo llama *l'intrinsica*

forma[25]. Para dar cuerpo a una figura nacida de la *immaginativa* del artista y ajustada *levando e ponendo,* sería imprescindible no menos que conocer las leyes del crecimiento y la proporción en virtud de las cuales la naturaleza misma la hubiera creado. Pero ¿y si nada más que decepción aguardase incluso al artista que aplicara infinito saber e infinita paciencia al logro de esa completa ilusión de realidad tangible que —nos guste o no— le parecía indispensable a Leonardo si el arte había de mantenerse fiel a la promesa de rivalizar con el Creador? Toda la ciencia de la pintura no puede conseguir que un cuadro «parezca real», porque con la visión binocular siempre percibimos la diferencia entre una superficie plana y un objeto en el espacio[26].

Había un fallo en el sueño del pintor que podía «hacer» cualquier criatura que deseara contemplar. Pero si la arrogancia de su ambición había acarreado un trágico fracaso, su fe en el poderío del arte se mantuvo firme. Quizá la construcción de un universo perfecto en pequeño estaba fuera del alcance de la pintura, pero en imágenes de caos y destrucción (ilustración 106) sí que podría dejar constancia de su poder. El famoso pasaje del *Tratado* al que sorprendentemente se llama *piacere del pittore*[27] presenta *la deità, ch'a la scientia del pittore* mediante una orgía verbal de furia destructiva en la que los elementos parecen regresar a su confusión primigenia. Muy diversos son los aspectos de estas fantasías de su vejez, pero uno de ellos hace a este contexto, pues ¿no está dentro de lo posible que la mente de Leonardo gustase cada vez más detenerse en estas escenas de absoluta confusión porque en ellas había encontrado una región del arte en la que el *componimento inculto* adquiría un vigor sin precedentes? En estos dibujos apocalípticos, el procedimiento anterior de Leonardo parece un tanto invertido. Están basados ellos en sus opiniones científicas sobre las leyes y movimientos de los elementos, pero el caos que se mueve en espiral crea sobre el papel esa «confusión» en virtud de la cual «se avivan en la imaginación nuevas invenciones». El caos de líneas superpuestas siempre evoca nuevas visiones del cataclismo en que va a parar todo afán humano.

Estas tensiones verdaderamente titánicas son, desde luego, personales del genio de Leonardo. Pero la concepción del arte que cobraba forma en su espíritu sobrevivió, aprendiendo a confinarse en su propia esfera. Este proceso lo podemos casi presenciar en la vida del artista destinado a darle su forma canónica, Rafael. El primer período de Rafael en Umbría nos lo muestra entregado a las normas tradicionales de la delineación pulcra. Un temprano estudio de madona (ilustración 114) se limita a atesorar, para futura referencia, uno de los patrones homologados del tema sagrado. En un dibujo posterior (ilustración 97) podemos ver lo que le sucedió por influjo del genio de Leonardo. Ha aprendido a usar el *componimento inculto* como si hubiera escuchado el consejo de Nietzsche: «Has de ser un caos, para dar a luz una estrella danzarina.»

La Madonna della sedia *de Rafael*

Una conferencia que pretenda centrarse en una obra de arte concreta requiere una obra maestra autosuficiente. Espero y creo que la *Madonna della sedia* (ilustración 107) de Rafael, que actualmente se encuentra en el Palacio Pitti de Florencia, cumpla esta condición [1]. Es tan autoexplicativa que ha llegado a atraer a muchos que nunca habían oído el nombre de Rafael, no digamos ya del Renacimiento italiano. Ha constituido la encarnación de la perfección artística para generaciones de amantes del arte. Hasta un crítico formado en un clima intelectual distinto como André Malraux, que afirma que Rafael no le conmueve, la cita como ejemplo de una obra maestra que reconoceríamos como tal en caso de encontrarla en un desván sin rótulo ninguno [2]. Me parece que debo advertir al lector desde un principio que no tengo rótulos nuevos que fijar en el marco. No he buscado ningún vínculo nuevo entre el cuadro y la literatura o el pensamiento renacentistas. Mi tema es precisamente ese problema esquivo hasta el extremo: la obra maestra clásica autónoma.

Pero, ¿podemos contemplarla aisladamente todavía? ¿No es la popularidad que disfrutó en tiempos, y nuestra propia reacción contra ella, un elemento perturbador? Confieso también que, cuando me acercaba al Palacio Pitti este otoño para estudiar el cuadro como preparación de esta conferencia, se me caía el alma a los pies viendo las postales de colores, tapas de cajas y recuerdos expuestos en las casetas de delante de la Galería. ¿Voy a castigar con esto al lector? Un nuevo encuentro con el original puso fin a mis dudas. A mis dudas, pero no a mis dificultades porque, después de todo, el lector no cuenta con otra cosa que con mi palabra de que el cuadro es muy distinto de esas perniciosas reproducciones, de que las mismas pinceladas muestran una frescura y una audacia que destierran toda idea de melosidad, y de que los colores, bajo el viejo barniz, son de una riqueza y suavidad que ninguna estampa ni copia puede reproducir. Recuerdo en particular el cálido amarillo castaño dorado de la ropa del niño Jesús, que destaca contra el intenso azul de la falda de la Virgen, el rojo oscuro de la manga y el respaldo adornado con oro de la silla y, sobre todo, el armonioso añadido de ese atrevido pañuelo verde que con tanta facilidad pone una nota discordante y de poco gusto en las estampas. Hay algunos parches de restauración para cubrir unas grietas que afectan a san Juan y al borde del rostro del niño Jesús; pero en líneas generales el estado de la pintura parece bueno, y el acabado como de esmalte de la cabeza de la Virgen, el tratamiento vigoroso, tipo fresco, de los ropajes y la silla con sus toques de luz de empasto delatan en mi opinión la mano del propio maestro. Cierto es que ni siquiera en la Galería Pitti resulta fácil el acceso al cuadro. El enorme marco dorado del siglo XVIII ocasiona un deslumbramiento que casi des-

Conferencia Charlton sobre Arte pronunciada en el King's College de la Universidad de Durham, Newcastle-upon-Tyne, el 7 de noviembre de 1955.

truye las sutiles gradaciones de tono en que fiaba Rafael. En cuanto se pone uno las manos a modo de pantalla el cuadro cobra vida. Incluso sin un análisis muy detallado se pone de manifiesto su afinidad con el Rafael autor de la *La misa de Bolsena* del Vaticano (ilustración 125), con sus tonos ricos y aterciopelados y grupos desinhibidos de mujeres y niños concebidos en una paleta semejante de amarillos oscuros, azules, y el verde atenuado del manto de la mujer del primer plano.

De estas analogías con una obra terminada hacia 1514 dependemos a la hora de fechar la *Madonna,* pues no hay ningún documento relativo al cuadro. Vasari no lo menciona, ni tampoco ningún otro contemporáneo. Quizá el primer testimonio de su existencia que tenemos sea una copia en una carta de indulgencia promulgada por Gregorio XIII, papa de 1572 a 1585 [3]. Puede tomarse ello como prueba de que el cuadro estaba todavía en Roma por entonces. Pero en 1589 lo encontramos, por vez primera, en el inventario de la colección de los Grandes Duques de Toscana, donde gozaba de un lugar de honor en la *Tribuna.* Aegidius Sadeler lo grababa no mucho después (ilustración 109) y su cuidadosa impresión parece indicar que tal vez el cuadro fuera ligeramente más grande todo alrededor. Hasta en aquella época su fama se volvía contra él. A principios del siglo XVI lo obtuvo un miniaturista en calidad de préstamo para hacer una copia, y al ir a descolgarlo de la pared se le cayó el cuadro, topando con diversos objetos en su caída. El registro de su posterior devolución reza, lacónico y estoico: «Devuelto, pero dañado.» Es posible que las resquebrajaduras que mencioné daten de este episodio.

A principios del siglo XVIII Jonathan Richardson, ese precoz paladín del gusto clásico en Inglaterra, admiraba el cuadro en el Palacio Pitti. Pero su verdadera fama comienza sólo con el ascenciente absoluto de que gozó Rafael en tiempos de Winckelmann y Mengs y el culto a la belleza concomitante. Un aluvión de reproducciones grabadas por los maestros más famosos de este oficio atestigua la creciente popularidad de la obra. El Museo Británico posee un tomo entero de estas reproducciones, en número superior a cincuenta, desde facsímiles elaborados hasta una xilografía aparecida en 1833 en el *Penny Magazine* (ilustración 126). En atractivo popular llegó a superar a la *Madonna Sixtina* y para los que no compartían los escrúpulos de los prerrafaelistas ante la forma clásica madura se convirtió en la encarnación de la madona italiana.

Al mismo tiempo, el aislamiento autosuficiente del cuadro comenzaba a plantearles un problema a los admiradores que peregrinaban a Italia. A los viajeros de entonces, como a los de ahora, el simple contemplar les resultaba fatigoso y un tanto desconcertante. La mente amenaza con quedarse en blanco a menos que se le proporcione algo con qué jugar, una historia, una anécdota, algún chismorreo o información complementaria. Los guías y *ciceroni* de entonces, como los de ahora, conocían esta flaqueza humana, a la que tanto debemos los historiadores del arte. Supongo que las historias que comenzaron a circular en torno a la *Madonna della sedia* para establecer un vínculo entre ella y el mundo familiar del hombre deben de

ser obra colectiva suya, aunque su primer reflejo lo encontremos en un libro alemán para niños. Este libro, de un tal Ernst von Houwald, publicado en 1820 en pleno apogeo de la época romántica, contiene la primera versión de una leyenda con la que los guías de Florencia siguen obsequiando a los visitantes [4]. Tal como yo la oí en Florencia, habla de un ermitaño que, huyendo de una manada de lobos, se refugió entre las ramas de un roble, siendo rescatado por la valerosa hija de un vinatero. El ermitaño profetizó que tanto la muchacha como el roble serían inmortalizados por esa proeza. Muchos años después fue cortado el árbol y se frabricaron con su madera barriles de vino para el vinatero. La hija se casó y tuvo dos hijos, y hete aquí que llega Rafael y se fija en la hermosa muchacha y en sus angelicales chiquillos. Fue a echar mano de sus útiles de hacer bocetos, pero se los había dejado en casa, por lo que en seguida cogió un montón de arcilla e inmortalizó al grupo en el fondo de uno de los barriles que había por allí.

Explicar la forma de *tondo* a cuenta del fondo de un barril de vino rellenaba de modo admirable el hueco dejado por Vasari al no relatar anécdota alguna acerca de la pintura. Pronto ganó aceptación y hasta la ilustró un pintor alemán que vivía en Italia, August Hopfgarten (ilustración 108) [5]. Su recreación del episodio está ya olvidada, pero no hay más que visitar el Pitti para escuchar diversas variantes del motivo recitadas en un número infinito de idiomas para tristes y cansadas filas de perplejos turistas. A uno de los guías le vi tratar de reanimar el languidecente interés de su comitiva mediante el recurso inefable de afirmar que la *Madonna* era en realidad el retrato de la amante de Rafael, la notable hija del panadero. Otro, tal vez más mojigato y menos preocupado por la verosimilitud histórica, la convertía en un retrato de la esposa de Rafael, esposa que nunca existió. Pero el que más me gustó fue el guía de lengua inglesa que dijo en presencia mía: «Rafael no tenía dinero para comprar nada, y por eso le dieron un barril para que pintara en él» —no sé si en aquel momento levanté la vista y la expresión de mi rostro no le pareció suficientemente crédula, pues el gruía prosiguió—, «tenemos el documento aquí en Florencia». Me temo que me faltó valor para pedir más detalles. Hubiera sido una crueldad. Esta del genio muerto de hambre que no tiene dinero para lienzos y pide barriles viejos que la posteridad enmarca en oro es una imagen digna de ser acariciada y llevada a casa como algunos argumentos de película, y tal vez haya servido para mantener vivo un débil recuerdo de la pintura impidiendo que fuera a reunirse con las demás en el limbo.

Pero sea cual fuere el valor o no valor de todas las anécdotas y asociaciones que se hayan ido arracimando en torno a la *Madonna della sedia,* una obra de arte lleva consigo las adherencias de su viaje a través de los siglos. Es una idea estremecedora, bien que cierta en mi opinión, la de que todo lo que decimos y escribimos sobre una pintura puede cambiarla de alguna sutil manera. Reorganiza nuestras percepciones, y no hay quien pueda descifrarlas o enjugar los acentos que la descripción y la interpretación superponen a la pintura. La anécdota representada en el cuadro de Hopfgarten convierte la imagen devocional en una pieza de género, la composición madura de

un gran maestro en una improvisación tipo foto. Es este modo de contemplarla lo que granjea al cuadro las simpatías de los muchos aficionados a la fotografía, pero también ha servido para alejar de él a los que han aprendido a mirar con desconfianza todo elemento anecdótico en el arte. Tampoco el crítico ni el historiador son del todo inmunes al poder de sugestión de las interpretaciones pasadas. Hasta un autor sensible e independiente como el señor Paul Oppé estaba sucumbiendo de seguro a su embrujo al calificar el cuadro, en su hermoso libro sobre Rafael, de «un retrato rápido y francamente realista de una madre con su hijo, palpitando y respirando con la vida cálida del sol romano»[6]. Pues, ¿es realista esta pintura? Creo que es sobre todo un elemento el que ha despertado la sensación de que Rafael ha retratado aquí a una mujer del pueblo más que a la Reina de los Cielos: el pañuelo verde estampado que rodea sus hombros no se parece en verdad al hierático manto azul de la Virgen. El que sea un pañuelo de campesina, como a menudo se dice, me parece ya otra cuestión. En cualquier caso la silla, la *sedia* de la que toma el cuadro su actual nombre, con su elaborado torneado y el respaldo de terciopelo bordado y flecos dorados, difícilmente transmitiría la atmósfera de una morada humilde a los contemporáneos de Rafael; ni les parecería el rostro sereno de la Virgen similar al de una mujer trabajadora con dos niños en las manos. Rafael no era Caravaggio, y la modelo romana que inspiró sus madonas es un invento de la imaginación romántica.

Quizá resulte necesario deshacer ese malentendido, pues amenaza la integridad de la obra en más de uno de los sentidos del término. Si realmente quisiéramos relacionarla con una imagen de la vida cotidiana, podríamos tener la impresión de que esta relación es falsa y edulcorante. Esta sensación es la que constituye hoy en día el mayor obstáculo para comprender el logro de Rafael.

Resulta que la única opinión sobre arte atribuida a Rafael en la famosa carta a Baldassare Castiglione se alza contra esta misma falsa concepción[7]. Responde a la pregunta de dónde ha encontrado una modelo tan bella como la representada en la *Galatea* haciendo referencia a cierta idea que tiene en la mente. La carta se convirtió en piedra angular de lo que se llama teoría del arte académica e idealizante, pero también es posible considerarla una sobria descripción del auténtico procedimiento del que los dibulos de Rafael preservan tan precioso testimonio.

Rafael se educó en la tradición pictórica de Umbría, cuyos hermosos y serenos retablos se componían sobre todo de tipos. Todos conocemos la típica Virgen o Santo de Perugino, los rasgos regulares y la mirada a lo alto repetida con tanto aplomo en incontables retablos de su escuela (ilustración 110). Esta explotación de una convención de éxito no significaba, y ello no deja de resultar extraño, un abandono del estudio de la naturaleza. De vez en cuando posaba de modelo en el taller de Perugino un aprendiz para aclarar una postura o la posición de las manos (ilustración 111). Rafael absorbió esta tradición dual. Sus primeros dibujos nos muestran cómo el ideal de Perugino cobra nueva vida en manos de un genio, pero sin dejar de ser un tipo (ilustración 112), y al lado dibujos de aprendices que posan (ilustración 113). Nadie

encuadraría entre sus estudios del natural su grácil y temprano estudio para una Virgen y un Niño que se encuentra en Oxford (ilustración 114).

Cuando contaba alrededor de veintidós años Rafael abandonó el remanso placentero de Umbría para medir sus armas en la competitiva Florencia, donde Leonardo y Miguel Ángel luchaban por la supremacía. Conocemos la sensación que había causado allí el cartón de Leonardo para la *Santa Ana* (ilustración 116) y cuánto se había admirado la interacción de las figuras. «Las figuras son de tamaño natural», escribe un contemporáneo, «pero ocupan sólo un pequeño cartón porque todas están sentadas o inclinadas y unas delante de otras» [8]. El mismo Leonardo no había llegado a este agrupamiento sin la ardua e incesante brega que el dibujo testimonia. Pero quizá nada más espectacular en la historia del arte que observar el influjo de estos modelos sobre los dibujos del joven maestro de Urbino. Los cuadernos de bocetos florentinos de Rafael atestiguan su increíble capacidad para absorber y asimilar la lección que había aprendido [9]. En incontables estudios para grupos de la Virgen con el Niño le vemos disponer sus elementos en combinaciones siempre nuevas para competir con los milagros de composición conseguidos por Leonardo y Miguel Ángel. Resulta revelador ver las huellas de su pluma dando vueltas alrededor del papel, buscando formas que desarrollar, ver cómo empieza con óvalos sencillos que se convierten en una cabeza (ilustración 115) o cómo se aparta de estos elementos para ensayar diversas relaciones formales y psicológicas entre la Virgen y el Niño (ilustración 97). Estos documentos del proceso creativo confirman la aserción de que las figuras surgen de la mente de Rafael, son ideas materializadas, y en cuanto las ha clasificado como ideas alcanzan esa suave lucidez que tan fácil parece.

Las famosas madonas florentinas con san Juan —*La bella jardinera* (ilustración 117), la *Virgen del jilguero* (ilustración 118) y la *Virgen del prado* (ilustración 119)— nacieron al margen de estos experimentos con el equilibrio y el agrupamiento leonardescos. Pueden considerarse soluciones alternativas en cada una de las cuales se recogen y combinan posibilidades bosquejadas en los bocetos.

De las madonas del período romano se conservan muchos menos dibujos pero los grandes ciclos de frescos y los estudios con ellos relacionados nos hablan de la potenciación de la habilidad compositiva de Rafael con estos nuevos trabajos. Si en el período florentino el problema que se plantea es principalmente el de la composición en el sentido de una disposición lúcida sobre el plano, los escenarios de gran perspectiva de los frescos romanos le invitaron a prestar más atención a la tercera dimensión, a disponer sus elementos en profundidad y a crear esos grupos en círculo y en espiral cuyo conjunto configura las sinfonías de las *stanze* [10]

Combinar esta libertad de movimiento recién estrenada con la estricta disciplina impuesta por el *tondo* tuvo que suponer un reto muy del gusto del artista. En Lille se conserva una preciosa hoja que nos muestra al menos una etapa de su génesis (ilustración 120). En el *tondo* del centro hay un estudio de lo que sería luego la *Madonna de Alba* (ilustración 121), ahora en Washington. El complejo movimiento de la Virgen que se inclina

hacia san Juan recuerda aún a la *Santa Ana* de Leonardo. Si hiciera falta una prueba de que estos motivos no los recogió Rafael de la vida cotidiana la encontraríamos en el reverso de esta hoja (ilustración 122); pues tenemos aquí un estudio de un modelo, pero un modelo que posa con arreglo a la práctica de Perugino, para aclarar el movimiento de giro de la figura central que se aquieta y estabiliza en el cuadro final de la *Madonna de Alba.*

Es en el margen de la hoja de Lille donde encontramos el primer germen de la *Madonna della sedia,* un grupo compacto que casi llena el marco, que sigue concibiéndose de forma rectangular. Incluso de este dibujo ha dicho un crítico recientemente que era un boceto del natural[11], pero creo que el verdadero origen de esta idea es mucho más extraño. Yo creo que Rafael respondió una vez más al reto planteado por un problema que había encontrado en la tradición. Hay un *tondo* en Florencia que se atribuye a Gianfrancesco Rustici, escultor amigo de Leonardo, en el que se combina el motivo leonardesco de la Virgen con inspiraciones procedentes de los *tondos* en mármol de Miguel Ángel (ilustración 123). Pues bien, los tres bocetos de la hoja de Lille se pueden interpretar como variaciones sobre los temas de Rustici; la figura central es el caso más obvio, pero en cierto modo el grupo de arriba resulta todavía más afín si nos lo imaginamos invertido. Y una vez más, igual que en Florencia, Rafael crea tres composiciones contrapuestas como para contrastar las potencialidades de la idea; después de la *Madonna de Alba,* la *Madonna della tenda* (ilustración 124) de Múnich, más próxima aún al grupo de lo alto de la hoja de Lille pero que dota al Niño de una mirada hacia arriba peruginesca que para nuestro gusto resulta un tanto artificial. En algún momento de este proceso de equilibrado y redistribución hubo de llegarle a Rafael la inspiración que generó la *Madonna della sedia.* La principal innovación, comparada con Rustici y la *Madonna della tenda,* vuelve a estar en la dirección de la mirada. Tan sólo en otro caso nos miran directamente una Virgen y un Niño de Rafael: en la solemne *Madonna Sixtina.* En las madonas anteriores la relación formal entre madre e hijo suele verse reforzada por una cláusula psicológica del grupo, o al menos por una mirada hacia dentro que confina las figuras en su mundo. Combinar la intimidad de un grupo de género con la tradición hierática de un contacto directo con el espectador era en verdad un paso atrevido. Quizá lo posibilitara el hecho de que las figuras estaban ya tan firmemente trabadas y ancladas en el marco que esta nueva relación con el espectador devoto no podía representar una amenaza para su unidad. No se conservan otros dibujos de Rafael para nuestra madona que puedan aclarar las etapas de esta invención, pero el cuadro mismo presenta al menos una huella del proceso de trabajo que demuestra que los ajustes prosiguieron hasta el último instante. Hay un *pentimento* en el delicado e importantísimo punto de contacto entre la cabeza de la Virgen y la del niño Jesús que nos demuestra que el ángulo exacto a que la cabeza de la Virgen debía estar vuelta hacia nosotros era asunto de gran importancia para el artista. Pues, como tan a menudo sucede en las obras de Rafael de estos años, el movimento de giro es el núcleo de su solución; el grupo se nos presenta a la vista con tanta naturalidad que apenas notamos lo poco que en realidad nos miran las figuras. Y una vez más es el equilibrio interior del cuadro lo que

nos hace olvidar esta multiplicidad de direcciones. Un crítico italiano ha señalado que si tapamos la figura del pequeño san Juan adquiere de pronto un relieve mucho mayor la rodilla alzada de la Virgen, y con ella lo forzado de la postura[12]. Podríamos incluso comenzar a dar crédito a Crowe y a Cavalcaselle, que ponían reparos a tal postura alegando que una madre sosteniendo a su hijo lo mantendría siempre sobre las rodillas alzadas[13]. Pero sin el artificio del crítico no caeríamos en la cuenta del artista, pues todas las cavilaciones y el trabajo que hubieron de invertirse en la construcción de una configuración tan compleja desaparecen de la conciencia cuando contemplamos el cuadro terminado. No nos damos cuenta de que tenemos delante un *tour de force* en composición; lo que admiramos es una imagen de serena y relajada sencillez.

No sé de una descripción mejor de esta milagrosa manifestación de la forma clásica que las dos estrofas de un poema de Friedrich Schiller, quien tal vez meditara más sobre estos misterios que ningún otro artista creativo. Proceden de su poema filosófico sobre *El ideal y la vida* y, aunque su belleza quede como es lógico muy deslustrada en un traducción, me gustaría citarlas por la idea que expresan:

Cuando, para dar alma a la materia inerte,
cuando, para engendrar una forma viva
arde el genio, resuelto a proezas gloriosas,
entonces, tensos nervios y músculos
sin respiro ni queja
domina con su idea del elemento.
Sólo el celo que empresa alguna achica
halla bajo la roca el manantial de la verdad;
sólo con pesados martillazos
forma al mármol duro y frágil puede darse.

Pero en cuanto se alcanza el reino de la Belleza
el letargo que reinaba sobre la materia
a polvo se reduce y desaparece de la vista.
Fruto no de fatigas ni invenciones,
ligera y ágil, como surgida de la nada,
aparece la imagen para deleite de los ojos.
En triunfante victoria se han desvanecido
todas las tempestades con que empezó la obra.
La perfección de su forma ha desterrado
todas las insuficiencias del hombre[14].

Casi es de envidiar en Schiller la religión metafísica de la belleza en virtud de la cual pudo forjar su descripción del proceso artístico. Su poema está basado en un esquema platónico de las cosas, con el reino de las ideas o formas perfectas en el cielo y encarnado en la obra de arte. No siempre se cae en la cuenta de que casi todo lo que decimos o tratamos de decir sobre estos misterios viene expresado en un voca-

bulario que deriva de la estética clásica y arrastra todas las implicaciones metafísicas del pensamiento griego.

Pues, ¿cómo describir esta sensación de solución perfecta que nos invade al situarnos ante tal obra maestra? La he calificado de autosuficiente, autónoma, clásica, y si el lector profundiza en el tema encontrará libros nuevos y viejos jugando con variantes de diversos sinónimos de unidad e integración orgánica [15]. Recuerdo que cuando leía las pruebas de mi *La historia del arte* descubrí para mi mortificación que de casi todas las obras de arte que admiraba especialmente había dicho que formaban un «todo armonioso». Traté de razonar la frase en el texto, pero nunca he dejado de atormentarme. Y esta sensación de perplejidad puede servirme de excusa para una digresión histórica de estética para rastrear las connotaciones originales del término y lo que representa.

Pues no se trata de uno de esos clichés de moda que se han deslizado en la jerga de la crítica de última hora. Se encuentra, por ejemplo, en la traducción inglesa dieciochesca del *Principios de pintura* de De Piles. «No basta», dice el famoso crítico francés, «que cada una de las partes [de una pintura] tenga su disposición y propiedad particulares; han de concordar y componer no otra cosa que un todo armonioso» [16]. No es difícil constatar dónde ha recogido De Piles esta demanda. La sacó del que era en sus tiempos el libro más famoso sobre arte, la *Poética* de Aristóteles. En Aristóteles no sólo leemos que el arte es imitación, mímesis, sino también que ha de ser imitación de una cosa íntegra:

> Estando sus partes tan conectadas que si alguna de ellas fuera trasladada o retirada el todo quedaría destruido o modificado; pues si la presencia o ausencia de alguna cosa nada importa, eso no forma parte del todo [17].

Fue Aristóteles, además, el que enlazó esta idea del todo con la idea de la belleza visual que pertenece a un organismo:

> En todo lo que es hermoso, sea una criatura viva o cualquier organismo compuesto de partes, no sólo deben estar las partes dispuestas en cierto orden, sino ser asimismo de cierto tamaño [18].

Una criatura muy pequeña no podría ser hermosa, porque no podríamos percibir las partes como elementos articulados del orden, ni tampoco una muy grande, pues, como dice Aristóteles, «en una criatura de mil kilómetros de longitud no podríamos abarcar el total». Para Aristóteles, el gran biólogo, la idea del todo orgánico es crucial en su sistema de pensamiento. Le sirve precisamente para salvar la brecha que para Platón existía entre el mundo de las ideas, perfecto, inmutable y simple, y el mundo de la materia, cambiante, ilusorio y casi irreal. Pues en el organismo que Aristóteles pensaba haber descubierto, no sólo se refleja la idea, sino que es activa desde dentro. No es que en el cielo esté la idea del roble perfecto del cual todos los robles concretos no son más que copias imperfectas, como pensaba Platón. La idea o entelequia de la «robleidad» está activa en todas las bellotas, está potencial-

mente presente en la semilla, y el proceso de crecimiento constituye su despliegue hacia su finalidad, propósito o «causa final». Gracias a este principio formativo intrínseco el organismo es un individuo, algo que no se puede dividir ni disolver.

No me propongo, desde luego, comentar aquí, y menos criticar a «*il maestro di color chi sanno*». Deseo tan sólo subrayar que si sacamos tales ideas de su contexto es bajo nuestra responsabilidad. Nada malo hay en emplear términos como «unidad orgánica» con tal que no dejemos de ser conscientes de que ya no decimos gran cosa con tales metáforas. La misma oposición entre los mecanismos rígidos, parciales, y la autorregulación de la vida orgánica está siendo puesta en entredicho por los milagros de la ingeniería [19]. Y en cuanto al concepto del todo que es más que la mera suma de las partes, su mismo éxito lo vuelve un tanto trivial e inútil. Una influyente escuela psicológica se propuso investigar este acertijo de la *Gestalt* y hacer la guerra a lo que llamaba «la filosofía atomista». Su victoria ha sido en cierto sentido demasiado completa. Nos veríamos en un apuro si tuviéramos que mencionar una experiencia que no sea un todo [20]. Toda configuración cambia como tal si se añade o suprime una parte, y por ello no podríamos librarnos de la acusación de irrelevancia si fuéramos a atribuir solemnemente a la *Madonna della sedia* lo que resulta cierto de cualquier dibujo de papel de empapelar paredes: que contituye un todo [21].

Es este hecho el que ha agrandado mi escepticismo sobre el valor de lo que se llama «análisis formal» en historia del arte. No es que ponga en duda su utilidad como recurso pedagógico, pues ciertamente puede contribuir a poner de relieve simetrías y correspondencias en el seno de una pintura, centrando así la atención en su organización formal como tal. De más valor incluso es sacar una fotografía de una obra tal como la *Madonna della sedia* y explorar su organización suprimiendo partes con un trozo de papel, como hacíamos antes, o superponiendo una rueda imaginaria en el centro y admirando los sectores que aparecen sucesivamente entre los radios. Pero estos son métodos de intensificar nuestra conciencia, de concentrar la atención en partes que de otro modo pasarían inadvertidas. Un crítico sensible puede servirse de indicadores verbales con un propósito análogo al perseguido con un gesto o una metáfora esclarecedora. Pero nunca sobrestimará la importancia de tales ayudas ni subestimará sus peligros. El más atinado de los críticos que escribieron sobre nuestro cuadro nunca dejó de tener plena conciencia de éstos. Jakob Burckhardt lo analizaba así en su conferencia sobre «Formato y cuadro»:

> Hablar de la *Madonna della sedia* en este contexto es supererogatorio. Encarna tan meridianamente lo que puede llamarse el conjunto de la filosofía del medallón como tal que nadie que se acerque a ella sin prejuicios dejará de apreciar lo que significa para el arte de la pintura este formato, el más difícil de todos, y lo que significa en general un formato.

Cierto es que Burckhardt no logró resistir la tentación de ensayar lo supererogatorio, ¡pero con qué comedimiento y modestia!

> Desplacemos la vista desde el centro, el codo del niño, siguiendo la luz que se extiende por el cuadro, el encanto de la relación entre las partes cubiertas y desnudas

mente presente en la semilla, y el proceso de crecimiento constituye su despliegue hacia su finalidad, propósito o «causa final». Gracias a este principio formativo intrínseco el organismo es un individuo, algo que no se puede dividir ni disolver.

No me propongo, desde luego, comentar aquí, y menos criticar a «*il maestro di color chi sanno*». Deseo tan sólo subrayar que si sacamos tales ideas de su contexto es bajo nuestra responsabilidad. Nada malo hay en emplear términos como «unidad orgánica» con tal que no dejemos de ser conscientes de que ya no decimos gran cosa con tales metáforas. La misma oposición entre los mecanismos rígidos, parciales, y la autorregulación de la vida orgánica está siendo puesta en entredicho por los milagros de la ingeniería [19]. Y en cuanto al concepto del todo que es más que la mera suma de las partes, su mismo éxito lo vuelve un tanto trivial e inútil. Una influyente escuela psicológica se propuso investigar este acertijo de la *Gestalt* y hacer la guerra a lo que llamaba «la filosofía atomista». Su victoria ha sido en cierto sentido demasiado completa. Nos veríamos en un apuro si tuviéramos que mencionar una experiencia que no sea un todo [20]. Toda configuración cambia como tal si se añade o suprime una parte, y por ello no podríamos librarnos de la acusación de irrelevancia si fuéramos a atribuir solemnemente a la *Madonna della sedia* lo que resulta cierto de cualquier dibujo de papel de empapelar paredes: que contituye un todo [21].

Es este hecho el que ha agrandado mi escepticismo sobre el valor de lo que se llama «análisis formal» en historia del arte. No es que ponga en duda su utilidad como recurso pedagógico, pues ciertamente puede contribuir a poner de relieve simetrías y correspondencias en el seno de una pintura, centrando así la atención en su organización formal como tal. De más valor incluso es sacar una fotografía de una obra tal como la *Madonna della sedia* y explorar su organización suprimiendo partes con un trozo de papel, como hacíamos antes, o superponiendo una rueda imaginaria en el centro y admirando los sectores que aparecen sucesivamente entre los radios. Pero estos son métodos de intensificar nuestra conciencia, de concentrar la atención en partes que de otro modo pasarían inadvertidas. Un crítico sensible puede servirse de indicadores verbales con un propósito análogo al perseguido con un gesto o una metáfora esclarecedora. Pero nunca sobrestimará la importancia de tales ayudas ni subestimará sus peligros. El más atinado de los críticos que escribieron sobre nuestro cuadro nunca dejó de tener plena conciencia de éstos. Jakob Burckhardt lo analizaba así en su conferencia sobre «Formato y cuadro»:

> Hablar de la *Madonna della sedia* en este contexto es supererogatorio. Encarna tan meridianamente lo que puede llamarse el conjunto de la filosofía del medallón como tal, que nadie que se acerque a ella sin prejuicios dejará de apreciar lo que significa para el arte de la pintura este formato, el más difícil de todos, y lo que significa en general un formato.

Cierto es que Burckhardt no logró resistir la tentación de ensayar lo supererogatorio, ¡pero con qué comedimiento y modestia!

> Desplacemos la vista desde el centro, el codo del niño, siguiendo la luz que se extiende por el cuadro, el encanto de la relación entre las partes cubiertas y desnudas,

> el libre fluir de las líneas, el apropiado efecto de la única vertical, el listón tallado de la silla. Cierto es que podemos encontrar una referencia a estas cosas un tanto fastidiosa y pedante además del alma maravillosa de la pintura; pero esta alma se funde con esas excelencias aparentemente superficiales en un todo indisoluble[22].

El pensamiento del crítico, cual paloma mensajera, retorna siempre a ese punto de partida, el «todo indisoluble». Pero, ¿no es preferible, por ese mismo motivo, que la excursión por la descripción sea breve? Burckhardt sabe que la mirada sin prejuicios ve lo que a él le parece esencial. Otros críticos se sienten tentados de decirnos lo que vemos. Bastará un ejemplo, elegido quizá no con excesiva imparcialidad, tomado de una disertación alemana sobre la historia del *tondo:*

> La curva que comienza en la parte superior izquierda se adentra en el primer recodo de la mitad inferior del cuadro, cruza a continuación el plano del cuadro, regresa a la mitad superior y por último vuelve a bajar, llegando al extremo inferior del lado opuesto. Nuevas curvas se entrelazan con esta principal y cada una de ellas responde a la otra. Como una estaca en la playa, bañada por las olas, al borde de esta marejada, la vertical estabilizadora del listón de la silla no se nos antoja un cuerpo extraño, pese a lo especial de su función y su material, pues es recibida gozosamente en el seno del fluido elemento, está tan articulada rítmicamente que se incorpora por doquier al conjunto de la configuración. Todo lo demás es un juego de curvas inagotablemente rico, sin principio ni fin; no hay pliegue ni entrante en los ropajes al que su papel al servicio de la forma total no dote de una función inevitable y necesaria[23].

El autor vuelve de su larga exploración con la observación de que el torneado del listón de la silla casa bien con las líneas redondeadas del resto, contribuyendo así al «todo» o «forma total». Otro crítico, Theodor Hetzer, nos solicita que admiremos el saber artístico de Rafael al aplanar ligeramente el remate del listón y al reservar la forma circular, a juego con el *tondo,* para el ojo izquierdo del niño Jesús, tras lo cual retorna al tema obligado de la «unidad orgánica»[24]. Pero aunque esa observación no estuviera traída tan por los pelos, ¿no representaría inevitablemente una amenaza para la misma unidad que quiere encomiar? Pues en cuanto singularizamos cierta relación de formas trastocamos precisamente ese equilibrio entre todas las relaciones del que queremos hablar. Pero, ¿ha de disuadirnos este inconveniente de ensayar una explicación científica? Después de todo el «análisis formal», como el mismo término implica, pretende poder analizar y revelar la estructura o principio mismo de organización formal a que debe su ser la obra. Me temo que también a esta pretensión le da sentido el mismo contexto al que debemos el hincapié en el «todo». Pues según esta tradición aristotélica, que de tanta preponderancia gozó en el pensamiento occidental, hay algún principio esencial dentro del organismo que determina su ser, y este principio es su «forma», que es asimismo su «alma» y «esencia»[25]. La idea de la *Gestalt* subyacente, la estructura de la obra de arte que determina todas sus partes, no da explicación ninguna a ese misterio de unidad en pos del cual andamos. Al contrario, a menudo

nos embauca induciendo a explicaciones confusas con meros recursos descriptivos. Situados ante nuestras diapositivas, hablamos de diagonales y triángulos, de movimientos en espiral que pueblan el marco. Sabemos en todo momento que las diagonales no son diagonales ni los triángulos triángulos, y sabemos asimismo que tiene que haber incontables cuadros organizados con arreglo a estos sencillos principios que no son obras maestras. Pero, ¿nos cercioramos siempre de no ser mal entendidos?

Espero que el lector me disculpará si elucido estos escrúpulos míos mediante un ejemplo que tal vez parezca poner una nota discordante en una conferencia dedicada a una obra maestra de armonía, pero que me ayudará a explicar lo que quiero con más rapidez. Quiero presentar al lector una obra que está verdaderamente compuesta en espiral y ajustada a un *tondo:* un ingenioso cartel del señor Henrion (ilustración 127)[26], que tal vez haya visto el lector en las vallas publicitarias, y que anuncia una marca de rasuradora eléctrica. A diferencia del Rafael, creo que se presta a ser analizado, y este análisis contribuye a poner de manifiesto la brillantez del diseño del señor Henrion. El cartel desea acentuar la «mundialmente famosa acción rotatoria», y es esta rotación la que se hace visible en la imagen, la que zumba reiteradamente en círculo dentro de los confines del espejo de afeitar y transmite tal impresión de eficacia giratoria inmediata que hasta olvidamos preguntar si los dos brazos del maniquí salen del mismo hombro. Forma parte de esa broma ingeniosa el que la distorsión del rostro parezca justificada, o en cualquier caso racionalizada, con la introducción del espejo distorsionador. He comprobado la impresión en mi espejo de afeitar y puedo dar fe de ello.

Se aprecia que el cartel es un todo —aunque no necesariamente un todo armonioso— no por estar construido sobre un andamiaje geométrico sencillo, sino por resolver su problema de un modo difícil de superar. Pero este problema, permítaseme reiterarlo, no es de organización formal. Dado lo tolerante que se muestra el moderno estilo cartelístico con las distorsiones no resulta demasiado difícil encajar una figura reconocible en una zona determinada. Comparar nuestro cartel y el Rafael carecería por tanto de sentido, y esto es precisamente lo que trato de poner aquí de manifiesto. Es obvio que cuando analizamos tales configuraciones en el arte clásico estamos dando por sentado que están hechas en el seno de las convenciones de los estilos representacionales clásicos; es decir, sin hacer violencia a la reproducción de un cuerpo hermoso. ¿No sería bueno a veces hacer a un lado este supuesto? Pues de este modo resaltaría más el hecho de que nos hallamos aquí ante dos exigencias mutuamente restrictivas: la del parecido a la realidad y la de la distribución. Sería fácil intensificar lo uno a costa de lo otro, pero lo que hace Rafael es dar con una solución óptima que hace justicia a ambos postulados.

Las dos perspectivas hasta ahora presentadas —la anecdótica, para la que el cuadro constituye la plasmación de un encuentro casual con la vida, y la del análisis formal, para la que el secreto de su unidad y armonía está en la interacción de las curvas— dejan a un lado este logro. De Piles y la tradición estética clásica no hubieran obrado así. Me aventuro a creer que en este aspecto la teoría del arte académica era a

veces superior a sus sucesores más recientes. Toda época y todo crítico, por supuesto, tienen ciertas exigencias supremas y están dispuestos a sacrificar o subordinar las demás, pero, salvo que yo no interprete correctamente los signos de los tiempos, corremos el riesgo de cultivar o fomentar una especie de monismo crítico que tal vez empobrezca nuestra conciencia de plenitud del gran arte. El riesgo de todos los «ismos» es volcarse en un postulado, y el de muchos escritos sobre arte singularizar tanto un aspecto que llegan a olvidar los demás [27]. Creo que tal vez por esa razón se ha vuelto tan esquivo el concepto de totalidad.

Pues si volvemos a Aristóteles comprobaremos que daba por descontado que la obra de arte perfecta, en su caso la tragedia perfecta, era la que hacía justicia a diversas exigencias críticas de ese estilo. Menciona seis: «Fábula, maneras, dicción, sentimientos, decoración y música», y deja claro que la esencia de ese todo orgánico a que se refiere la definen estas partes constitutivas [28]. Aristóteles, el fundador de la lógica formal, valoraba mucho tales definiciones, que para él aprehendían la esencia misma de ese principio formativo que se manifestaba en la especie. Y por ello la tragedia perfecta, como el roble perfecto, era algo que crecía y se desplegaba. En un parágrafo corto, pero de la mayor importancia, de la *Poética,* bosquejaba así Aristóteles la que iba a convertirse en la teoría más influyente de la historia del arte:

> La tragedia evolucionó gradualmente a medida que los hombres desarrollaban cada uno de los elementos que salían a la luz y, tras experimentar numerosos cambios, se detuvo cuando encontró su forma natural propia [29].

Esta tragedia plenamente desarrollada, la que hace justicia a todos los postulados de la definición, es la clásica: el modelo que manifiesta la idea o entelequia y propósito del género. Sería interesante rastrear los pasos en virtud de los cuales esta concepción clásica del arte llegó a ser la doctrina académica de días posteriores. Creo que podemos reconocerla por el sello de las partes constitutivas mencionadas. Cicerón las aplicó a la retórica popularizando las cinco constituyentes de la oratoria: *inventio, collocatio, elocutio, actio, memoria* [30]. Vitruvio nos da cinco atributos de un buen edificio: orden, distribución, proporción, simetría y adecuación, que entre todos garantizan esa unidad orgánica que ilustra él mediante el ejemplo de cuerpo humano perfecto, espejo mismo del todo mayor y más perfecto, el universo [31].

No me ocuparé aquí de las tradiciones que, siguiendo a Vitruvio, se vieron abocadas a buscar el principio de la «unidad» en especulaciones pitagóricas o razones númericas proporcionadas. El profesor Wittkower ha investigado a fondo su importancia para la estética renacentista [32]. Preferiría llamar la atención sobre la continuada conciencia de la necesidad de satisfacer más de una de tales exigencias que los autores del Renacimiento debieron a Vitruvio y a los profesores de retórica aun antes de que la *Poética* recuperara su popularidad. Se ha censurado a menudo a Vasari el tener una idea mecánica del progreso en la facultad de «imitar la naturaleza», pero en su famoso prefacio a la Tercera Parte de sus *Vidas* refuta esta concep-

ción y enumera de nuevo cinco categorías que determinan la perfecta obra de arte: *regola, ordine, misura, disegno* y *maniera.* No siendo él un teórico, la lista es una adaptación un tanto descuidada tomada de contextos arquitectónicos. Críticos académicos posteriores, sin embargo, llegaron a subdivisiones más estudiadas, combinándolas con las de Cicerón. Fréart de Chambray analizó, siguiendo a Junius [33], la idea de perfección bajo los cinco apartados de invención, diseño, expresión, color y composición [34]. De Piles, a quien ya conocemos, le sigue en esto y, en notoria aberración, llega a conceder a cada artista una calificación en cada una de ellas, obteniendo Rafael buenas notas, 18 sobre 20, en expresión y diseño, pero sólo 12 en color [35].

No es difícil ver cómo fue cayendo en descrédito esta tradición, y sin embargo presentaba una gran coherencia interna. El caballero del siglo XVIII que hacía su «Grand Tour» y había leído a Aristóteles y a De Piles sabía lo que quería decir cuando calificaba a la *Madonna della sedia* de obra de arte clásica y de todo armonioso. Es clásica porque la idea o entelequia del arte del pintor se ha manifestado en ella. La historia de la pintura previa a ese momento supremo es un proceso de lenta evolución en el que van teniendo realización las potencialidades intrínsecas del arte. Dadas ciertas condiciones iniciales sentadas en la definición de pintura, puede calificarse a la *Madonna della sedia* de solución óptima a la tarea de crear una imagen devocional de la Virgen, Jesús y san Juan con la máxima organización formal compatible con una delineación precisa.

Pero este método clásico de crítica ¿es algo más que un tipo solemne de petición de principio? ¿Se adelanta algo abstrayendo primero una definición de una obra de arte famosa y relegando después las obras anteriores a la condición de meras etapas evolutivas? Me apresuro a admitir que la estética clásica sucumbió a esta tentación y pagó su precio por ello. Giotto, para nosotros, no es un precursor imperfecto de Rafael, ni Rembrandt un ejemplo de decadencia. También sabemos que la idea de que se pueden definir las obras de arte mediante ciertas exigencias enumerables ha ido a parar en cuadros a los que se califica con gran propiedad de aparatos académicos. La teoría académica sobrestimaba ciertamente el valor de las reglas y las definiciones e infraestimaba la creatividad del arte. No podemos deducir sus potencialidades por adelantado de la naturaleza de la tarea y las propiedades del medio. Todo descubrimiento creativo trastoca los cálculos previos. Añadamos o suprimamos dos cuadrados de un tablero de ajedrez y tendremos un juego diferente. Añadamos luz al cuadro y hasta el mismo Rafael tiene que elaborar una armonía de tipo enteramente nuevo.

Y sin embargo yo creo que, pese a todas sus insuficiencias, la teoría clásica no es por completo inútil en nuestra búsqueda. El mismo hecho de que estas exigencias mencionadas parezcan unas especificaciones técnicas sugiere una interpretación funcional del problema capaz de prescindir de la metafísica aristotélica. Cuando de diseñar un herramienta en un material dado se trata, existe una cosa que es la solución

perfecta, clásica, inevitable. Lo superfluo se desprende y lo esencial queda encarnado en una forma lúcida y económica.

No es el aspecto funcional de la belleza lo que me interesa en esta comparación, sino la idea de que la solución de ciertos problemas exige un orden de elementos óptimo. Ahora bien, cuando en arte se habla de resolver problemas hay que poner cuidado en evitar la impresión de que el arte es una forma superior de crucigrama. No lo es, y por la sencilla razón de que el aficionado a los crucigramas sabe que existe solución, si es capaz de encontrarla. En el arte tal garantía no existe. Y sin embargo, psicológicamente, el artista quizá comparta la sensación expresada por Schiller de que en algún lugar, en un cielo platónico, la solución tras de la que anda a tientas está ya prefigurada: la que una vez encontrada es inevitable y correcta. Y es posible que esta intuición se apoye en motivos racionales, pues cuando nos aplicamos a la tarea de combinar diversos órdenes, aun cuando sea tan sólo en un juego de paciencia, el número de soluciones posibles disminuirá con la riqueza del orden a que se apunta. Además, el orden resultante no sólo será correcto, sino también «total» en un sentido más definido del término. Cuanto más complejo sea, más sensible se hace a cualquier dislocación. El cambio de una palabra por un sinónimo en un párrafo en prosa quizá pase inadvertido; en un poema, la rima, el ritmo y todo lo demás puede venirse abajo.

Me parece que habría que estudiar más a fondo el modo en que se crean órdenes complejos. Suponemos con excesiva facilidad que lo que es posible analizar por métodos racionales lo puede asimismo idear y planificar la razón. En realidad, cuando de estructuras complejas se trata, la razón es un organizador bastante eficiente [36]. «Las cosas una a una» es su santo y seña. La intención consciente avanza en una sola dirección. Le resulta difícil retener en la mente dos órdenes simultáneos y mutuamente restrictivos, viéndose en seguida frustrada y vencida por una complejidad superior. El profesor Polanyi ha llamado la atención recientemente sobre la imposibilidad de crear «órdenes policéntricos» por mero cálculo [37]. Sólo es posible aproximarse a ellos paulatinamente a través de un proceso de ajuste mutuo.

En el cartel de la rasuradora admirábamos un ejemplo sencillo pero brillante de solución a un problema concreto. Veíamos fundidos y trabados mensaje y forma a través de la idea del espejo de afeitar. Dudo incluso que esta solución pueda idearla una mente calculadora: es una inspiración. Ahora bien, el origen de este tipo de inspiración lo ha analizado Freud en su libro sobre el ingenio. Ha demostrado que el ingenio hace uso de la tendencia de la mente inconsciente a condensar imágenes, a trasponer palabras y traducir ideas a forma visual. De este caótico torbellino del «id» selecciona el «ego» lo que conviene a sus fines. El cartel del señor Henrion es una lección magistral sobre el modo en que el artista puede sacar partido de las deficiencias de la sinrazón para sus propios fines. Traduce el concepto de acción rotatoria, que después de todo se aplica a las ruedas del interior del aparato, a términos visuales y lo aplica, con poquísima lógica pero notable eficacia, a la imagen del hombre que se contempla en el espejo convexo [38].

Pero el destello de inspiración que se traduce en ingenio ilumina y se evapora. El orden articulado que pertenece a las regiones superiores del arte recibe la mente dentro de su sistema donde nunca tiene por qué cesar de dar vueltas y explorar. Las relaciones son tantas, y entre tantos niveles de significado, que la obra de arte aparece cerrada sobre sí misma. El orden crea orden. Para cada correspondencia planeada se hará perceptible toda una serie de nuevas relaciones.

Sería un atrevido el que emprendiese el análisis de la creación de tales sistemas de órdenes dentro de órdenes que siempre se han tenido por rivales en riqueza del ejemplo más intrincado de interacción conocido por el hombre, el organismo vivo. Pero quizá si volvemos a lo visto sobre el desarrollo de la idea de Rafael, podamos aún sacar unas pocas deducciones provisionales. El lector recordará ese proceso, no de planificación, sino de ajuste gradual. No partió de un boceto compositivo esquemático ni de un estudio del natural: empezó a medio camino entre ambas cosas, avanzando a tientas y con simultaneidad hacia estos dos órdenes mutuamente restrictivos que he elegido como ejemplos, el agrupamiento compacto y el parecido a la realidad. Recordará asimismo que estos dos órdenes que he calificado de mutuamente restrictivos dejan de estar en conflicto y se ponen a interactuar: las simetrías formales comunican una sensación de facilidad al grupo intrincado, que, a su vez, refuerza nuestra sensación de equilibrio. Pero recordará sobre todo el interés del artista por los descubrimientos de sus predecesores. Las soluciones encontradas en las obras de Leonardo, Miguel Ángel o incluso Gianfrancesco Rustici constituyen para él otros tantos trampolines, órdenes que a su vez enriquece y ajusta. Se nos suele acusar a los historiadores del arte de buscar «influencias» y dejar a un lado la creatividad esencial del gran arte, pero esta crítica olvida que tales órdenes complejos nunca pueden ser obra de un hombre solo, aunque sea un genio. La experiencia nos dice que un gran arte tiene necesidad de una gran tradición. Sólo un artista que haya dominado los principios de orden codificados y convencionalizados en lo que llamamos estilo, cuya mente (o «preconsciente») conserve almacenados elementos ordenados, puede tomar parte en este proceso de resolución. Hay épocas en que este proceso apenas es deliberado, en que el ajuste y el equilibrio es el resultado de una tradición que presupone un tamizado y revisión constante de los logros del pasado. En el Renacimiento italiano el arte cobra conciencia de la posibilidad de progresar, de su afinidad con la ciencia y de la gloria que aguarda al maestro que supera a sus predecesores [39]. Rafael estaba destinado a pasar de la primera fase irreflexiva de los años de Umbría a la segunda, e incluso a verse tentado por la tercera cuando le vino el deseo de apretar el paso y convertir cada nueva obra de arte en una nueva aventura de virtuosismo. La *Madonna della sedia* permanece aún a este lado de la última tendencia, lo que llamamos «manierismo». El doble significado del término, que denota a la vez un esfuerzo por llegar a formas de complejidad originales y una dependencia de los logros del pasado, nos recuerda los límites que se señalan a la aportación del individuo si no se quiere que el orden se derrumbe.

Estos límites explican la continuidad y el sentido de la evolución observado por Aristóteles y los que le siguieron. Existe una cosa llamada historia del *tondo* que culmina en la *Madonna della sedia,* pese al hecho de que el *tondo* no sea un organismo que crezca y madure, sino una convención artificial. Pues, innecesario es decirlo, la historia siempre ha nacido de la percepción retrospectiva. Desde nuestra posición privilegiada los pasos que llevaron hacia una solución dada se nos antojan un proceso coherente, pero no significa que hubiera una necesidad intrínseca, una entelequia que condujera al *tondo,* o al arte de la pintura globalmente, hacia una meta preestablecida, como algunos historiadores nos harían creer [40]. La continuidad de la historia no excluye la libertad humana: la presupone. Siempre hay potencialidades fabulosas que no pasan a «acto», posibles problemas artísticos inéditos que no encuentran sus soluciones inspiradas y de los que los historiadores, por tanto, nada sabemos. Pues aunque la tradición, o lo que podíamos llamar la situación en arte [41], ponga ante el genio el material donde dejar impresa la huella de su mente, la mente es sólo suya.

Si he ensayado aquí una especie de vindicación de la teoría del arte académica, no por ello deseo que se sobrentienda que estamos autorizados a descuidar los poderes del inconsciente, a los que tanta atención se ha prestado últimamente. Aunque el arte, a diferencia del ingenio, no brote directamente del caos de los anhelos inconscientes, aunque sea preciso canalizar estos impulsos a través de hábitos preconscientes y pericia consciente, de las capas más profundas ha de proceder su alimento. Los autores antiguos llamaban a este elemento irracional, imprevisible, gracia, el favor de lo alto que no puede conquistarse sólo con el trabajo intenso, aunque se pueda simular en estudiada facilidad. Lo llamaban el *je ne sais quoi,* la cantidad desconocida que es sin embargo crucial [42]. Siempre se ha tenido la impresión de que en Rafael la gracia abundaba, pues, supuesto que había absorbido lo aprendido hasta llegar a convertirlo en una «segunda naturaleza» suya, que se puso a trabajar en bloques ya configurados, la dirección en que los ajustó y cambió en su búsqueda de la forma perfecta necesariamente hubo de proceder del centro de su ser. A este prodigio, que había perdido a su madre a los ocho años y a su padre pintor a los once, le fue dado concebir modos siempre nuevos de solidaridad y respuesta mutua de los seres humanos y de las formas, de considerarlos flexibles y ávidos de insertarse en agrupamientos más amplios con la mínima sombra de tensión.

Sólo un artista abierto al mundo de los sueños podía tomar el sencillo símbolo del anillo circundante y ponerlo en perfecto acuerdo con el grupo de la madre y el hijo, encarnación de una unidad orgánica. Muchos críticos sensibles han notado, consciente o inconscientemente, el atractivo inevitable del gesto protector de la madre, en cuyo seno el niño soñoliento, como dice Fischel, «parece arrellanado como una perla en su concha. Todo en el marco», prosigue, «da una sensación de concavidad» [43]. Lo lejos que queramos avanzar en la articulación de estos niveles de significado es en parte cuestión de gusto y de tacto, pues a éstos, como a los demás, sólo se les puede singularizar a riesgo de rasgar esa milagrosa maraña de relaciones

ordenadas que distingue la obra de arte del sueño. En el seno de las polifonías tradicionales del simbolismo religioso el devoto podía moverse con más libertad. Una reproducción de la Madona hecha en el siglo XVII cita en la parte de abajo el bello verso del Cantar de los Cantares: «*Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus, lectulus noster floridus est.*» (Qué hermoso eres, amado mío, qué delicioso, nuestro lecho está florido.)

Sirva esta cita para recordarnos en conclusión que una obra de arte, aunque podamos ahora calificarla con un poco menos de timidez de «todo armonioso», nunca puede ser autónoma en sentido absoluto. Su significado procede de una jerarquía de contextos que van del personal y universal al institucional y particular. Tampoco el significado íntimo, psicológico, es más «esencial» que la importancia y función de la obra en tanto que símbolo religioso. Pero en estas cuestiones preferiría dejar la última palabra a uno de mis amigos *ciceroni* del Palacio Pitti, que decía ver en, o a través de, la *Madonna della sedia, «la divinità della maternità».*

Norma y forma

Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas.

Es bien sabido que muchos de los términos estilísticos de que se vale el historiador del arte comenzaron su carrera en el vocabulario del abuso del lenguaje de la crítica. «Gótico» tuvo en tiempos la misma connotación que nuestro «vandalismo» como distintivo de la insensibilidad bárbara ante la belleza; «barroco» sigue figurando en el *Diccionario de Oxford* de 1934 con el significado primario de «grotesco, caprichoso», y hasta la palabra «impresionista» la acuñó un crítico en son de mofa. Nos enorgullecemos de haber despojado a estos términos de sus connotaciones despectivas. Creemos poder usarlos ahora en un sentido puramente neutro, puramente descriptivo, para denotar ciertos estilos o épocas que no deseamos condenar ni tampoco ensalzar. Hasta cierto punto, sin duda, nuestra confianza está justificada. Podemos hablar de marfiles góticos, de balcones barrocos o de cuadros impresionistas con mucha probabilidad de estarnos refiriendo a un tipo de obras fáciles de identificar para nuestros colegas. Pero la certeza se viene abajo cuando se llega al análisis teórico de los límites de estas categorías. ¿Es «gótico» Ghiberti, es «barroco» Rembrandt, es «impresionista» Degas? Debates de esta especie pueden empatanarse en verbalismo estéril, y sin embargo a veces serán de utilidad si vienen a recordarnos la sencilla realidad de que las etiquetas que usamos difieren necesariamente de las que nuestros colegas que trabajan en la esfera de la entomología les ponen a sus escarabajos o sus mariposas. En el análisis de obras de arte la descripción nunca se puede separar del todo de la crítica. Las confusiones en que se han visto los historiadores del arte en sus debates en torno a épocas y estilos nacen de la ausencia de separación clara entre forma y norma.

1. *La clasificación y sus detractores*

Pocos serán los amantes del arte que no se hayan impacientado alguna vez con el historiador del arte académico y su preocupación por las etiquetas y los encasillamientos. Como la mayoría de las historiadores del arte son también amantes del arte, sin duda simpatizarán con esta reacción, cuyo portavoz más persuasivo fue Benedetto Croce. Parecíale a éste que las categorías estilísticas no podían por menos de hacer violencia a lo que con tanta justeza llamaba «insularidad» de toda obra de arte concreta e inconmensurable. Pero, por plausible que resulte el razonamiento, conduciría obviamente a una atomización de nuestro mundo. No sólo los cuadros son individuos presumiblemente únicos, sino también las plantas y los proverbiales

Este ensayo se basa en una conferencia pronunciada en italiano en la Biblioteca Filosófica de la Universidad de Turín en abril de 1963.

escarabajos; a todos ellos se aplica el aforismo escolástico «*individuum est ineffabile*»: lo individual no se puede prender en la red de nuestro lenguaje, pues el lenguaje trabaja necesariamente con conceptos, con universales. La solución de este dilema no está en replegarse al nominalismo, negarse a utilizar palabras que no sean nombres de individuos. Como el resto de los usuarios del lenguaje, el historiador del arte se ve forzado a reconocer que la clasificación es una herramienta necesaria, aunque pueda ser un mal necesario. Con tal que nunca olvide que, como todo lenguaje, es algo artificial susceptible de ajuste y modificación, le será de mucha utilidad en su trabajo cotidiano. Sin embargo, al parecer, es más fácil decirlo que hacerlo. El hombre es un animal clasificador, y padece una incurable propensión a considerar que la red que él ha extendido sobre la variedad de la experiencia pertenece al mundo objetivo de las cosas. La historia de las ideas suministra cuantos ejemplos hagan falta.

Para los chinos todas las cosas pueden agruparse en función de la oposición básica entre el yin y el yang, que es también el principio de lo masculino y lo femenino y por tanto de lo activo y lo pasivo. Para el mundo antiguo y los que siguieron sus enseñanzas la distinción entre lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco, proporcionaba en sus combinaciones cuatro categorías básicas suficientes para clasificar los humores del hombre, las estaciones y los elementos. Constituye un ejercicio de humildad el estudiar el éxito de estos sistemas tan toscos y meditar sobre sus motivos. Es obvio que cualquier clasificación, como cualquier letrero en la ruta, es siempre bienvenida si ayuda a hacerse cargo de una realidad no estructurada. En este tema no tenemos derecho a considerarnos superiores a civilizaciones anteriores. ¿No ha venido estructurándose convencionalmente nuestra vida política a partir de la Revolución francesa con arreglo a las categorías «derecha» e «izquierda»? ¿Nos encontramos a menudo nuevas clasificaciones en psicología y sociología tales como introvertido y extrovertido, orientado hacia sí mismo o hacia los demás, que durante cierto tiempo actúan con un extraño poder de esclarecimiento hasta que parecen «desgastarse»? Recuerdo un efecto semejante en mi juventud en Viena, cuando la división de Kretschmer de los tipos humanos en ciclotímicos y esquizotímicos fue la comidilla cotidiana hasta que un ingenioso propuso que sería mejor aún clasificar a todos los hombres en sastres o zapateros y a todas las mujeres en cocineras o doncellas.

Huelga decirlo, siempre se aprende algo al tratar de aplicar categorías nuevas, aunque sean las jocosas recién mentadas. Nuestra atención se concentra en ciertos aspectos del físico humano y de la conducta humana que de otro modo hubieran podido ser pasados por alto, y con tal que no perdamos el sentido crítico ante nuestros propios procedimientos el ejercicio nos será provechoso. Lo mismo cabe decir de las categorías que la estética ha ofrecido a la crítica desde que se puso de moda el método de las «polaridades» en el siglo XVIII [1]. «Lo Sublime y lo Bello» de Burke, «lo Ingenuo y lo Sentimental» de Schiller podían de seguro servir de base a nuevas intuiciones en las variedades de la experiencia literaria [2]. La cuestión es tan sólo si estos sistemas conceptuales no cumplieron a veces su misión con excesivo celo, creando en el estudioso la ilusión de

estar habiéndoselas con «clases naturales», tan diferenciadas y fijas como se creía que eran las especies animales. Sin embargo, la proliferación de tales «polaridades», especialmente en la *Kunstwissenschaft* alemana, debería haber puesto en guardia al estudioso del arte. Óptica y háptica, aditivo y divisivo, fisioplástico e Ideoplástico: en mis años de aprendizaje se «descubrían» constantemente nuevas divisiones esenciales de este tipo, y de ellas se desprendían nuevas clasificaciones. Todas ellas contribuyeron sin duda a hacernos buscar características novedosas en el arte del pasado, pero también a dejar anticuadas las pretensiones de exclusividad de las anteriores.

2. *Los orígenes de la terminología estilística*

Para el estudioso del estilo, la experimentación con estas dicotomías tiene importancia si le prepara para percibir la diversidad de rótulos estilísticos con que al parecer suele trabajar el historiador del arte y resulta, en cierto sentido, equívoca. Esa procesión de estilos y épocas conocida de todo principiante —clásico, románico, gótico, Renacimiento, manierismo, barroco, rococó, neoclásico y romántico— no representa más que una serie de disfraces tras los que se esconden dos categorías: lo clásico y lo no clásico.

Que «gótico» no significaba otra cosa para Vasari que el estilo de las hordas que destruyeron el imperio romano es cosa demasiado conocida para necesitar de mayores explicaciones[3]. Lo que quizá sea menos conocido es el hecho de que al ir a describir esta manera depravada de un método no clásico de edificar (ilustración 130), el mismo Vasari tomó sus conceptos y sus categorías de corrupción del único libro clásico de crítica normativa en el que podía encontrar ya lista tal descripción: el *De la arquitectura* de Vitruvio. Vitruvio, por supuesto, no describe ningún estilo arquitectónico ajeno a la tradición clásica, pero en el capítulo sobre la decoración de los muros figura una famosa condena crítica de un estilo, en la que ataca la licencia e irracionalidad del estilo decorativo que se llevaba en su época (ilustración 129). Lo contrapone al método racional de representar construcciones arquitectónicas reales o plausibles (ilustración 128).

> Pero estos [temas] que eran imitaciones basadas en la realidad son ahora desdeñados por el gusto indebido de hoy en día. Se ponen en el estuco mostruos en vez de representaciones definidas de objetos definidos. En lugar de columnas se alzan tallos; en lugar de aguilones paneles a listas con hojas rizadas y volutas. En candelabros se sostienen capillas ilustradas y en lo alto de ellas surgen en zarcillos de sus raíces racimos de delgados tallos con figurillas sentadas encima al azar. Y otra vez esbeltos tallos con cabezas de hombres y animales unidas a la mitad del cuerpo.
>
> Tales cosas ni existen, ni pueden existir, ni han existido. Por estas razones las nuevas modas obligan a los jueces malos a condenar por insulsa la buena artesanía. Pues ¿cómo puede ser que un junco sustente un techo, o un candelabro los ornamentos de un aguilón, o un tallo blando y delgado una estatua sentada, o cómo pueden nacer alternativamente flores y estatuas de medio cuerpo de raíces y tallos? Y sin embargo, cuando las gentes contemplan estas falsedades, las aprueban en lugar de condenarlas[4].

Pasando de esta descripción a la imagen de Vasari de los hábitos de construcción de los bárbaros del norte, descubrimos que los orígenes de la categoría estilística *gótico* no residen en ninguna observación morfológica de los edificios, sino enteramente en el catálogo prefabricado de pecados heredado por Vasari de su autoridad.

> Hay otro tipo de obra, llamada alemana... pero que bien pudiera llamarse Confusión o Desorden, pues en sus edificios —tan numerosos que han infectado el mundo entero— hacen decorar las puertas con columnas delgadas y retorcidas como una enredadera, que no son lo bastante fuertes para soportar el menor peso; del mismo modo en las fachadas y otras partes decoradas ponen una maldición de pequeños tabernáculos uno encima de otro, con tantas pirámides, agujas y hojas que parece imposible que se tenga en pie él solo, no digamos ya que sostenga otros pesos. Más parecen hechas de papel que de piedra o mármol. Y en estas obras hacen tantas proyecciones, huecos, ménsulas y florituras que rompen las proporciones; y a menudo, con una cosa encima de la otra, tanto ascienden que lo alto de una puerta toca el rejado. Esta manera la inventaron los godos[5] ...

No participo de esa sensación de superioridad típica de tantas caracterizaciones de Vasari. Su obra demuestra sobradamente que era capaz de ensalzar incluso edificios o cuadros que desde su punto de vista eran menos que perfectos. Hasta envidiaríamos a Vasari esa convicción suya de poder reconocer la perfección cuando la viera y de que esa perfección podía formularse con ayuda de las categorías de Vitruvio, la famosa norma de *regola, ordine, misura, disegno e maniera* establecida en su prefacio a la Tercera Parte y admirablemente ilustrada en sus *Vidas* de Leonardo y Bramante.

Estas actitudes normativas se petrificaron en dogma inflexible sólo cuando emplearon las categorías estilísticas críticos de allende los Alpes deseosos de oponer los ideales clásicos de perfección a las tradiciones locales. Entonces gótico se convirtió en sinónimo del mal gusto que había prevalecido en las Edades Oscuras, antes de que fuera llevada al norte desde Italia la luz del nuevo estilo.

Si gótico significa por tanto originariamente «todavía no clásico», *barocco* comenzó su carrera constituyendo una denuncia similar del pecado de desviación. Es en verdad notable que el mismo pasaje de Vitruvio que sirvió a Vasari de modelo para su descripción del gótico lo utilizase Bellori para condenar la corrupta arquitectura de su época, la de Borromini (ilustración 131) y Guarini:

> Cada individuo se inventa una nueva *Idea* o fantasma arquitectónico a su manera, y luego lo exhibe en la *piazza* y en las fachadas; hombres ciertamente sin ninguno de los conocimientos propios del arquitecto, título que ostentan en vano. Y así, deformando edificios y ciudades enteras y los monumentos del pasado, hacen absurdos malabarismos con esquinas, huecos y líneas retorcidas, basas descompuestas, capiteles y columnas con tonterías de estuco, ornamentos triviales y desproporciones; y Vitruvio condena asimismo las novedades de tipo semejante[6]...

Bellori no utiliza todavía el término *barocco* en esta denuncia, pero el siglo XVIII empleó a veces los términos gótico y barroco indistintamente para designar este gusto

malo o estrafalario. Poco a poco se fueron especializando las funciones de los dos términos aplicados a lo no clásico, y en tanto que gótico se aplicaría cada vez con más frecuencia a lo todavía no clásico, lo bárbaro, *barocco* se llamaría a lo ya no clásico, a lo degenerado.

La introducción, a finales del siglo XVIII, de la palabra *rococo* al objeto de denotar una moda especialmente merecedora de la condena de los severos y virtuosos clasicistas añadió una nueva faceta a una terminología que no se ha abandonado, pues sigue calificando para nosotros el mismo estilo que Johann Joachim Winckelmann condenaba a mediados del XVIII, invocando una vez más el pasaje normativo típico de Vitruvio:

> El buen gusto en nuestros ornamentos de hoy en día, que desde que Vitruvio se quejó amargamente de su corrupción se ha corrompido más aún en tiempos modernos... podría purificarse de inmediato y crecer en verdad y sentido a través de un estudio más profundo de la alegoría.
>
> Nuestras volutas y estas lindísimas obras de concha, sin las que no se puede modelar en nuestros días decoración alguna, no tienen a veces más de natural que los candelabros de Vitruvio, que sustentaban pequeños castillitos y palacios [7].

Winckelmann señalaba así la rocalla como característica del estilo, posiblemente por su relación con la gruta, lugar que tanto favorecía los excesos de irregularidad y extravagancia.

El *rococo* por tanto era un tipo conocido de licencia incluso antes de que hiciera aparición la palabra «rococó», en el estudio de David a lo que parece, cuando los discípulos más extremistas del maestro condenaron uno de sus cuadros por poco severo, mofándose de él y tratándolo de «Van Loo, Pompadour, rococó» [8].

Fue también en el siglo XVIII cuando se sintió la necesidad de distinguir entre las varias formas de lo no clásico que carecterizan el gran hiato entre la Antigüedad y el Renacimiento, la Edad Media. Entre los anticuarios ingleses en especial se despertó un interés histórico por la arquitectura de la Edad Media y se aplicaron a la búsqueda de principios de clasificación. En 1760 William Warburton escribía: «A todas nuestras iglesias antiguas las llamamos sin distinción góticas, pero erróneamente, pues las hay de dos tipos, el construido en la época de los sajones y el de la de los normandos [9].»

Warburton trató de vindicar el estilo gótico atribuyéndole un principio de construcción enteramente nuevo; él fue también quien introdujo la comparación con los árboles del bosque, cuyos posteriores avatares ha seguido Frankl en su monumental libro *El gótico.* Como buen entusiasta, Warburton necesitaba un fondo sobre el cual resaltara el recién descubierto esplendor de la arquitectura gótica. Buscando un chivo expiatorio, lo encontró no en la arquitectura clásica, sino en la corrupción de ésta en que, a su parecer, habían incurrido los sajones. La arquitectura sajona fue una imitación de la «sagrada tierra griega», pero una mala imitación. Este es el origen de nuestra categoría de lo *románico.*

Gracias a la obra de Frankl nos es posible recorrer fácilmente la historia de este término en el inglés y el francés [10]. En 1819 William W. Gunn publicaba su *Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture* en la *Quarterly Review,* y en ella defendía explí-

citamente el uso del término románico *(romanesque)* para denotar lo romano corrompido. Pensaba que la terminación italiana *-esco* tenía justamente esa connotación. «Un romano moderno, por ejemplo, se llama *romano* y a un ciudadano extranjero lo estigmatiza con la palabra *romanesco.* Considero la arquitectura que estamos estudiando desde el mismo puento de vista.» Un año antes, en Francia, Gerville se había anticipado a Gunn introduciendo el término *roman* y comentando: «*Tout le monde convient que cette architecture lourde et grossière est* l'opus romanum *dénaturé ou successivement dégradé par nos rudes ancêtres...*» Románico, gótico, Renacimiento, barroco, rococó, neoclásico. Era fácil justiciar mi afirmación de que todos estos nombres se pueden reducir a «clásico» y «no clásico» según las normas de Vitruvio. No analizaré aquí la genealogía del último término que se ha puesto de moda en la historia del arte, «manierismo», intermedio entre el Renacimiento y el barroco, porque ya he contado la historia en otro lugar [11].

3. *Neutralidad y crítica*

No es mi intención explicar al detalle la gradual rehabilitación de estos estilos diversos ni de la combinación de tolerancia histórica y orgullo nacionalista que contribuyó a que fuera rechazado el monopolismo vitruviano. Lo que cuenta en el presente contexto es tan sólo que los que cuestionaban la norma no dejaban de aceptar las categorías a que había dado lugar. Igual que Warburton en el siglo XVIII, los historiadores decimonónicos solían reconocer el carácter a-clásico de los estilos que gustaban de defender, pero haciendo hincapié en alguna otra virtud que lo compensaba. Tal vez los estilos medievales hayan sido menos hermosos de lo que la norma de Vitruvio exigía, pero son más devotos, honrados y fuertes, y ¿no valen más la piedad, la honradez y la fuerza que el puro orden mecánico? Este es el parecer de Ruskin [12]. La provisional vindicación que del barroco hace Burckhardt en el *Cicerone* no resultaba muy diferente cuando escribe, hablando de las fachadas de las iglesias barrocas: «... No obstante a veces conmueven al espectador como ficción pura, pese a que su manera de expresión suele ser depravada... [13]» El proceso en virtud del cual esta tolerancia hacia los estilos no clásicos se convirtió en preferencia por ellos pertenece a la historia del gusto y de las modas más que a los problemas de la historiografía. Lo que nos interesa es la idea, nacida en el siglo XIX, de que el historiador puede pasar por alto la norma y contemplar sin prejuicios la sucesión de estos estilos; que puede, en palabras de Hippolyte Taine, acercarse a las distintas creaciones del pasado como un botánico a su materia prima, sin preocuparse de si las flores que describe son bonitas o feas, venenosas o saludables [14].

No es sorprendente que este modo de entender los estilos del pasado le pareciera plausible al siglo XIX, pues su práctica marchaba acompasada con su teoría. Los arquitectos y decoradores decimonónicos empleaban las formas de estilos anteriores con sublime imparcialidad, seleccionando aquí el repertorio románico para una estación de ferrocarril, allí un diseño de estuco barroco para un teatro. No es de extrañar que ganase terreno la idea de que los estilos se distinguen por ciertas características morfológicas reconocibles, tales como el arco apuntado en el caso del gótico y la

rocalla en el del rococó, y que fuera posible aplicar sin riesgo estos términos desprovistos de su connotación normativa.

Incluso esta teoría morfológica tiene su origen en Vitruvio, pues deriva de su tratamiento de los órdenes. El dórico, el jónico y el corintio son repertorios de formas de esa especie, fácilmente reconocibles por ciertas características especificadas y fácilmente aplicables por cualquier arquitecto capaz de usar un libro de patrones. ¿Por qué no ampliar el surtido incluyendo también el orden gótico o barroco, si con eso no se hace más que aumentar los idiomas de formas que el arquitecto aprende a hablar?

Mientras las etiquetas estilísticas se aplicaron a la arquitectura y a los diseños mayormente en tales contextos prácticos, las cosas fueron razonablemente bien. Pero los defensores de estos estilos albergaban mayores ambiciones. Pretendían que los estilos no clásicos eran sistemas por derecho propio que encarnaban valores alternativos, si es que no filosofías. El estilo gótico era superior al renacentista no por construir con arcos apuntados, sino por encarnar la época de la fe que los paganos del Renacimiento no acertaron a apreciar. Se veía en los estilos, en otras palabras, la manifestación de ese espíritu de los tiempos que había alcanzado condición metafísica en la concepción hegeliana de la historia [15]. Este espíritu no se manifestaba al desplegarse tan sólo en ciertas formas arquitectónicas, sino que cobraba forma asimismo en la pintura, la escultura y el diseño de la época, que apuntaban a la misma perspectiva que modelaba la literatura, la política y la filosofía del período. Desde este punto de vista, señas de identidad morfológicas como la presencia de rocalla en el rococó o de nervaduras en el gótico parecían irremediablemente «superficiales». Tenía que haber algo en común en todas la obras de arte creadas en estas épocas diferenciadas de la historia humana; necesariamente compartirían alguna cualidad o esencia profunda que caracterizase todas las manifestaciones del gótico o del barroco. K. R. Popper me ha enseñado a ver en este exigir una definición «esencial» un residuo de la concepción aristotélica del procedimiento científico [16]. Fue Aristóteles, el gran biólogo, quien concibió la obra del científico como una tarea fundamentalmente de clasificación y descripción tal como la que el zoólogo o el botánico son propensos a emprender, y él fue quien pensó que estas clases no se inventan, sino que se descubren en la naturaleza en virtud del proceso de inducción y de intuición intelectual. Viendo muchos árboles hallamos algunos que poseen rasgos estructurales comunes y constituyen un género o una especie. Esta especia se manifiesta en cada árbol individual en la medida en que lo permita la materia resistente, y aunque en consecuencia los árboles concretos puedan diferir, sus diferencias son meramente «accidentales» en comparación con la esencia que comparten. Cabe reconocer que el procedimiento de Aristóteles representaba una brillante solución del problema de los universales, tal como Platón lo había planteado. Ya no es preciso buscar la idea del caballo o el pino en algún mundo remoto allende los cielos: la encontramos en acción en el seno del individuo, constituyendo su entelequia y su forma inherente. Pero cualquiera que sea el valor del procedimiento de Aristóteles para la historia de la biología, el ascendiente que sobre las humanidades retuvo aun cuando la ciencia había ya descartado

hacía tiempo este modo de pensamiento, nos proporciona un buen tema de reflexión. Pues las discusiones que estuvieron de moda durante los últimos cien años en torno a la verdadera esencia del Renacimiento, del gótico o del barroco delatan en la mayor parte de los casos una aceptación acrítica del esencialismo aristotélico. Presuponen que el historiador que contempla un número suficiente de obras creadas en la época en cuestión, alcanzará gradualmente una intuición intelectual de la esencia inherente que distingue esas obras de todas las demás, igual que se distinguen los pinos de los robles. De hecho, si la vista del historiador es suficientemente aguda y su intuición suficientemente profunda, llegará a penetrar, más allá de la esencia de la especie, a la del género; podrá aprehender no sólo los rasgos estructurales comunes a todas las pinturas y estatuas góticas, sino también la unidad superior que las vincula a la literatura, el derecho y la filosofía góticos.

La constatación más instructiva de esta búsqueda es el libro de Paul Frankl sobre *El gótico* al que ya hemos aludido. Publicado en 1960, es el fruto de una larga vida de investigación y reflexión. Pocos habrán leído la totalidad de sus 838 páginas, que comienzan con historia y acaban con metafísica, pues el examen de todas las respuestas dadas a la pregunta de «¿qué es el gótico?» deja perplejo al eminente erudito. No afectan a la esencia. La esencia, comprende Frankl, es un concepto metafísico; la esencia del hombre, afirma, es la significación que tiene para Dios y la esencia del gótico ha de relacionarse también con el misterio insondable del significado trascendental [17].

Me alineo con los filósofos que, como Karl Popper, miran con prevención a lo que él llama «esencialismo», pero, con independencia del lado en que uno esté en esta batalla moderna entre realistas y nominalistas es obvio que categorías y clases que sirven muy bien para una cosa pueden venirse abajo si se utilizan en un contexto diferente. Las connotaciones normativas de nuestros términos estilísticos no pueden convertirse sin más a morfológicas, pues no es posible sacar de una clasificación más de lo que se ha metido en ella. El cocinero puede dividir las setas en comestibles y venenosas, pues estas son las categorías que le importan. Olvida, si es que lo tuvo en cuenta alguna vez, que puede haber hongos que no sean ni comestibles ni venenosos. Pero un botánico que basará su taxonomía de los hongos en estas distinciones y luego las casará con algún otro método de clasificación no conseguiría sin duda producir nada útil.

No quiero decir con esto que los que la aplican hayan de respetar siempre el origen de una palabra. El descubrimiento de que el estilo gótico nada tiene que ver con los godos no tiene por qué afectar al historiador del arte, para el que la etiqueta sigue siendo útil. Lo que debe preocuparle de la historia del término es, creo yo, su carencia original de diferenciación. Los nombres estilísticos que enumeré no nacieron del examen de unos rasgos particulares, como ocurrió con los términos vitruvianos para los órdenes; son términos negativos del estilo de la palabra griega «bárbaro», que no significa otra cosa que no griego.

Si se me permite introducir un término inocuo, me gustaría llamar términos de exclusión a estas etiquetas. En lo frecuentes que son en nuestros idiomas se echa de ver la necesidad básica que el hombre tiene de distinguir el «nosotros» del «ellos», el mundo

de lo familiar del vasto e inarticulado mundo exterior que no es propio y se rechaza.

Opino que no es accidental que los diversos términos que designan los estilos no clásicos resulten ser términos de exclusión. La tradición clásica de la estética normativa fue la primera en formular varias reglas artísticas, y esas reglas es más fácil formularlas negativamente, como un catálogo de pecados que hay que evitar. Igual que la mayoría de los Diez Mandamientos son en realidad prohibiciones, la mayor parte de las reglas artísticas y estilísticas son admoniciones en contra de ciertos pecados. Hemos asistido a la caracterización de algunos de estos pecados en las citas previas: la disarmonía, lo arbitrario y lo ilógico han de ser tabú para los que sigan el canon clásico. Y hay muchos más en los escritos de los críticos normativos, de Alberti a Bellori o Félibien, pasando por Vasari. *No* pobléis en exceso los cuadros, *no* uséis demasiado oro, *no* busquéis posturas difíciles gratuitamente; evitad los contornos violentos, evitad lo feo, lo indecoroso y lo innoble. Podríamos llegar a decir que lo que acabó con el ideal clásico fue en último término la multiplicación de los pecados que había que evitar hasta una punto tal que la libertad del artista fue quedando confinada a un espacio cada vez más estrecho; al final, no se atrevía a hacer nada ajeno a la repetición insípida de las soluciones seguras. Más tarde, hubo sólo un pecado del que huir en arte: el de ser académico. En nuestras exposiciones de hoy en día asistimos a la más desconcertante variedad de formas y experimentos. El que quisiera encontrar algún rasgo morfológico que relacionara a Alberto Burri con Salvador Dalí y a Francis Bacon con Capogrossi lo tendría verdaderamente difícil, pero resultaría en extremo sencillo darse cuenta de que todos ellos tratan de evitar ser académicos; todos hubieran disgustado a Bellori y aceptado de buen grado su condena.

No es casualidad por tanto que la terminología de la historia del arte se construyera en tan amplia medida a partir de palabras que denotan un principio de exclusión. La mayoría de los movimientos artísticos erigen algún nuevo tabú, algún nuevo principio negativo, tal como el destierro de todo elemento «anecdótico» de la pintura típica de los impresionistas. Los lemas y contraseñas positivos que leemos en los manifiestos de artistas y críticos del pasado o el presente suelen ser mucho menos concretos. Tomemos el término «funcionalismo» en la arquitectura del siglo XX. Sabemos ahora que hay muchos modos de hacer planos o edificios a los que cabe calificar de funcionales y que esta exigencia nunca resolverá por sí sola todos los problemas del arquitecto. Pero el efecto inmediato del reclamo fue desterrar de la arquitectura todo ornamento por no ser funcional y ser por tanto tabú. Lo que unifica las escuelas de arquitectura más dispares de este siglo es esta común aversión hacia una tradición concreta.

Quizá adelantásemos más en el estudio de los estilos buscando tales principios de exclusión, los pecados que un estilo determinado quiere evitar, que empecinándonos en buscar la estructura o esencia común de todas las obras creadas en cierta época.

4. *Polaridades críticas en Wölfflin*

Por obvio que resulte este recordatorio, es válido en tanto que señala el escollo en que naufragó la morfología del estilo. Al reducir la idea de lo clásico y lo no clási-

co a una mera distinción morfológica de alternativas igulamente justificadas, el morfólogo desdibuja, en mi opinión, una distinción vital entre estilos no clásicos: los que son no clásicos en virtud de un principio de exclusión y los que no; o, por decirlo más claro, la distinción entre lo anticlásico, cuyo ejemplo más extremado lo constituye el arte del siglo XX, y lo no clásico, de lo cual tal vez el arte chino pueda ser un buen ejemplo, en la medida en que los artistas chinos nunca rechazaron unos principios de los que no pudieron tener conocimiento.

Quizá la distinción parezca inocua, pero socava la misma idea de la existencia de una morfología de estilos, pues exclusión implica intención, y tal intención no se puede percibir directamente en una familia de formas. El mayor y más afortunado paladín de la teoría morfológica, Heinrich Wölfflin, no desconocía esta dificultad, pese a lo cual su búsqueda de principios objetivos de organización ha tendido a oscurecer la importancia que para la enseñanza de la historia del arte tiene.

Fue Wölfflin quien dotó a la historia del arte de la decisiva herramienta de la comparación sistemática, que hizo necesaria la presencia en nuestras salas de conferencias de dos proyectores y dos pantallas al efecto de aguzar la vista para la percepción de las diferencias estilísticas entre dos obras de arte comparables: pongamos una madona de Rafael y una de Caravaggio (ilustraciones 132 y 133). Es un recurso pedagógico que ha ayudado a muchos profesores a explicar a sus alumnos ciertas diferencias elementales pero, a menos que se use con precaución, acaba por falsear sutil aunque decisivamente la relación entre ambas obras. Es legítimo y clarificador comparar el Caravaggio con el Rafael, pues, despues de todo, el primero conocía la obra del segundo. Pudo incluso haberla imitado si hubiera querido, al menos en la medida en que, en su vecindad inmediata, lo hizo Annibale Carracci. Sin embargo, rechazó patentemente esta posibilidad y emprendió un camino propio. La comparación nos ayudará por tanto a comprender por qué puso Bellori reparos a Caravaggio, tildando su manera de desviación de la norma clásica. Pero cuando interpretamos la comparación a la inversa y contrastamos el Rafael con el Caravaggio pisamos un terreno más peligroso. Damos a entender que también Rafael rechazó deliberadamente los métodos de Caravaggio y que su arte sienta el valor de la moderación y el ideal de la belleza frente a la aspereza del naturalismo de Caravaggio. Bellori podría incluso haberse mostrado de acuerdo con este razonamiento, pues hemos visto que le preocupaba evitar pecados. Pero, si queremos situar a Rafael en sus propios términos, no podemos ignorar la dimensión del tiempo y el horizonte de su conocimiento. Mal pudo rechazar lo que nunca conoció.

Esta sencilla observación contribuye a explicar tanto el éxito de Wölfflin como su fracaso ocasional. La sucesión de sus libros nos recuerda lo próxima que está su pretendida morfología del estilo a la función normativa original de estas comparaciones.

Comenzó con *El Renacimiento y el barroco* (1888), en el que proseguía el hilo del razonamiento de Burckhardt y acababa por vindicar el barroco frente a las acusacio-

nes de los críticos clasicistas. Su punto de partida, como el de Burckhardt, era el ideal clásico de perfección en arquitectura; no deseaba más que solicitar una mayor tolerancia en la aceptación de procedimientos alternativos. Confiaba en que clasificando estas alternativas el historiador entendería mejor lo que Bramante trataba de hacer y los valores alternativos encarnados en las soluciones barrocas. Preparadas de forma diferente, las setas venenosas no son tales, sino que constituyen un plato saludable. En realidad nada hay aquí ajeno al ideal de que la perfección clásica es un sistema de valores. El sistema sigue usándose como piedra de toque para separar el Renacimiento pleno de un sistema de formas diferentes.

Tras descubrir por sí mismo de esta forma la coherencia y utilidad de la idea tradicional de lo clásico, Wölfflin volvería a ella en su libro más importante, *Die klassische Kunst* (1898), al objeto de delimitar y explicar su funcionamiento no sólo en la arquitectura, sino también en la pintura y la escultura. Su tema lo constituye en realidad la *terza e perfetta maniera,* y el método empleado vuelve a ser el de la comparación contrastante. Pero esta vez describe el ideal clásico no contra el fondo de oropel de las desviaciones barrocas, sino contra las imperfecciones del *Quattrocento.* En otras palabras, se ha aproximado todavía más al punto de partida de Vasari, y el resultado es un nuevo alegato en favor de los mismos ideales que la tradición académica había conservado celosamente, pero que se habían visto un tanto postergados y olvidados al resolverse contra esta tradición los realistas e impresionistas del XIX. Escribía para un público al que, en frase del prefacio a *Die klassische Kunst,* no se podría culpar por preguntarse, ante la *La escuela de Atenas,* por qué Rafael no habría pintado mejor un mercado de flores romano o la divertida estampa de un domingo por la mañana, cuando los campesinos se hacen afeitar en la plaza Montanara. Son las inclinaciones del aficionado al arte de finales del XIX las que llevan a Wölfflin a restablecer la norma clásica, no sin una mirada de soslayo al grupo de artistas antirrealistas de su época, en especial al escultor Adolf von Hildebrand, cuyo libro *El problema de la forma* había «caído en la tierra reseca como una lluvia refrescante». Hildebrand, como Wölfflin recuerda a sus lectores, había censurado a la historia del arte su afición a la morfología y su despreocupación por las leyes intrínseas del arte. Aunque esta crítica le parezca dura, Wölfflin reconoce que una monografía de historia del arte debería ser también una aportación a la estética. *Die klassische Kunst* es un viaje de descubrimiento en busca de las normas del Renacimiento pleno italiano.

Tras reforzar de este modo sus bases logísticas, Wölfflin volvió una vez más al contraste entre los ideales clásicos y los del barroco, esta vez también en la pintura y la escultura; el resultado fue su libro de mayor influencia, aunque a duras penas el más convincente, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) [18].

Antes de volver a los planteamientos de este libro me gustaría llamar la atención del lector sobre la obra que quizá ponga de manifiesto de modo más convincente el punto débil de la morfología estilística de Wölfflin y el origen de ese punto débil: *Italien und das deutsche Formgefühl* (1932). Tuve el privilegio de asistir en 1930, en

Berlín, a las conferencias en que posteriormente se basaría el libro. Recuerdo las grandes esperanzas con las que acudí a la universidad berlinesa y la impresión que me hizo la personalidad de Wölfflin, el espigado suizo de hermosos ojos azules y manera de expresarse firme y segura de sí que mantenía hechizado al *auditorium maximum*. Confieso que el embrujo no obró efecto en mí durante mucho tiempo. Muy pronto algunas dudas heréticas aguaron parte de mi gozo, aunque todavía no fuera capaz de articular los motivos. Wölfflin recurría una vez más a la magia de las dos pantallas en los ejercicios de comparación; usaba una vez más como piedra de toque el ideal clásico, pero esta vez no para separar una fase del arte anterior de otra posterior, sino más bien para identificar las características morfológicas de la sensibilidad alemana hacia la forma. Una y otra vez aparecía en una pantalla la obra italiana de porte clásico que era contrastada con la obra alemana de la otra pantalla, de la que estaban ausentes estas características, y en todas las ocasiones se nos aseguraba que esta carencia no era algo negativo, sino tan sólo diferente; si Ticiano (ilustración 134) era armonioso, Cranach (ilustración 135), pongamos, no lo era tanto desde luego, más sin embargo placía a Wölfflin.

Comprendo que en el libro hay más de lo que yo saqué de estas conferencias, de las que, en honor a la verdad, pronto me aparté para asistir a las más interesantes disertaciones sobre psicología de Wolfgang Köhler. Pero sigo pensando que resultaría esclarecedor recorrer el libro de Wölfflin entresacando las formulaciones de rasgos pretendidamente alemanes que con igual propiedad podrían describir las características del arte español, portugués, inglés o hasta mexicano e indio. Pues a todos ellos cabe contrastar con idéntica eficacia con las ideas clásicas del Renacimiento italiano. El desdén de la riqueza y la complicación en aras de la claridad y la sencillez presupone probablemente un nivel de sofisticación estética que sólo se da aquí y, tal vez, en el arte del Lejano Oriente. Así, lejos de distinguir lo característico alemán, si es que tal cosa existe, el libro de Wölfflin nos lleva en realidad de vuelta al problema del ideal clásico.

Hay un juego de ingenio que todo el mundo conoce, el de «pensar un número». Se pide al niño que piense en un número, que lo someta luego a diversas operaciones aritméticas, sumando ésto y aquéllo, restando lo otro, multiplicando por cuatro, dividiendo después por dos y otra vez por dos, todo ello de cabeza, y por último restando el número en que había pensado; tras de lo cual ya somos capaces de leerle el pensamiento y decir el número exacto. Después de guiarnos a lo largo de todas estas operaciones con el concepto de lo clásico, Wölfflin nos pedía en sus conferencias que lo restásemos para obtener la *maniera tedesca* de la que se había mofado Vasari.

El número en el que se había pensado y luego se omitía era, por supuesto, la idea de perfección de Vasari, una idea normativa. Descansa en una firme convicción sobre el propósito del arte y los medios para alcanzar este objetivo. El propósito es, en pocas palabras, la evocación plausible de un argumento sagrado o al menos significativo en todos sus detalles naturalistas y psicológicos, los medios, el dominio de la representa-

ción [19]. No es que Wölfflin fuera insensible a estos fines ni a su consecución; en ese caso no hubiera llegado a convertirse en el gran intérprete de la pintura renacentista. Pero el marco teórico que deseaba ofrecer al historiador del arte iba a eliminar la toma en cuenta de esta consecución en la medida de lo posible. Lo que se pedía que tuviera presente el historiador del arte al comparar una obra del Renacimiento y otra del barroco eran cinco pretendidas polaridades que Wölfflin consideraba puramente descriptivas. Son las herramientas conceptuales básicas o *Grundbegriffe* de *Linear und malerisch, Fläche und Tiefe, Geschlossene Form und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit* (líneal y pictórico, plano y profundidad, forma cerrada y forma abierta, multiplicidad y unidad, claridad y oscuridad). Wölfflin dejó bien claro que deseaba que estos contrastes fueran considerados fundamentalmente principios de orden susceptibles de ser aplicados a los diseños no menos que a la representación. Estaba convencido de que a la naturaleza igual se la podía representar con angulosos trazos de lápiz que con amplias pinceladas, en el plano que en profundidad. Los ejemplos que elige y su habilidad descriptiva resultan tan persuasivos que hemos de centrarnos en el punto más débil de su razonamiento. Es el referente a la relación de estos modos de representación con el aspecto objetivo de la realidad. Es obvio que un arte lineal aferrado al plano (ilustración 136) no podría responder con motivos del tipo de los que Turner o Monet hicieron propios (ilustración 137). Wölfflin es consciente de este reparo. Plantea explícitamente la cuestión de si no convendría distinguir los aspectos representacionales del estilo de los decorativos, pero tras encararse con el problema la respuesta que da es un ambiguo «sí y no». La fase posterior es para él no un modo más evolucionado de representar la naturaleza sino, sencillamente, distinto. «Sólo donde el sentimiento decorativo ha cambiado es de esperar un cambio en el modo de representación»[20]. Wölfflin hubiera respondido de igual modo a la objeción de que un arte comprometido con la «forma cerrada» será menos libre a la hora de representar los fenómenos naturales que un arte que pueda recurrir a «formas abiertas». No voy a entrar a diseccionar ni por encima sus parejas de opuestos. Lo que me importa es el hecho de que sus polaridades no son verdaderas polaridades. Hemos visto antes lo fatalmente fácil que resulta para nuestro entendimiento ver principios opuestos donde no hay más que diferencias de grado. Hubo un tiempo en que el calor y el frío, la humedad y la sequedad, hasta la luz y la oscuridad se consideraban entidades por derecho propio, lo mismo que todavía se sigue pensando en una electricidad negativa y otra positiva. Pero es obvio que la oposición entre frío y caliente tiene sentido sólo por referencia a una norma, fundamentalmente a la norma oculta de la temperatura de nuestro cuerpo. La ciencia, por supuesto, trata de eliminar esta norma y prefiere medir la temperatura con una escala. Una auténtica morfología de las formas tendría como objetivo llegar a una escala o espectro de configuraciones semejante. Es cierto que una forma de la naturaleza se puede representar con una línea o sugerir con su sombra, pero entre estas alternativas y aparte de ellas hay un número indefinido de posibilidades, y la costumbre de pensar en polaridades puede enmascarárnoslas. Mucho es lo que

en lengua inglesa se ha escrito en torno al significado exacto de la palabra *malerisch* y el mejor modo de traducir este esquivo término. Atendiendo al propósito de Wölfflin podemos traducirlo sin temor como término de exclusión y llamarlo «menos lineal». ¿Menos que qué? Que la norma oculta de Wölfflin, lo clásico.

Lo mismo vale para el resto de sus motivos de oposición. Todos ellos admiten una gradación en diversas coordenadas; los cuadros pueden estar más o menos confinados en el plano, más o menos ordenados y más o menos unificados. Pero lo notable de estas coordenadas es que no son independientes ni lógica ni históricamente. La índole de su interdependencia se evidenciará de inmediato si reponemos los antiguos términos críticos que Wölfflin pretendió sustituir, el término *composición* para todos los principios de orden y el término *fidelidad a la naturaleza* para los medios de representación en contorno y profundidad. Es obvio que cuanto más refleja un cuadro o una estatua las apariencias naturales, menos serán los principios de orden y simetría que automáticamente exhiba. Y a la inversa, cuanto más ordenada sea una configuración, menor la probabilidad de que reproduzca la naturaleza. Me parece importante subrayar aquí que, en mi opinión, tanto orden como fidelidad a la naturaleza constituyen términos descriptivos razonablemente objetivos[21]. Wölfflin tenía razón al pensar que es posible decir, al menos dentro de cierto límites, en qué obras se manifiestan estas características más que en otras. El caleidoscopio presenta una disposición ordenada de elementos, y la mayor parte de las fotografías no. Un aumento de naturalismo supone una disminución de orden. A mi entender es obvio que el valor artístico reside entre otras cosas en la reconciliación precisa de estas exigencias contrapuestas. El arte primitivo es, en general, un arte de rígidas simetrías en el que se sacrifica la plausibilidad en aras de un maravilloso sentido del esquema, mientras que el arte de los impresionistas fue tan lejos en su búsqueda de la verdad visual que parece haber desdeñado casi por completo el principio de orden.

He tratado de demostrar en otro lugar [22] que ningún análisis puramente formal puede hacer justicia a ese éxito en la reconciliación entre dos objetivos opuestos que llamamos la perfección clásica de una madona de Rafael. Creo que es fácil comprender por qué. La propensión a la morfología de Wölfflin es típica de un crítico decimonónico que da por supuesta la representación. Para él, como para todos nosotros, el arte consiste en imponer un orden al caos. El pintor empieza donde el fotógrafo termina. Cierto es que el fotógrafo puede ser también un artista precisamente cuando lo que hace es seleccionar y conseguir una composición ordenada[23], pero la idea de tal composición la debe al arte. Contemplando el arte clásico desde la atalaya de finales del siglo XIX, Wölfflin descubrió sus conquistas principalmente en términos de su propia sensibilidad hacia el equilibrio y las simetrías ocultas. Siempre ha desconcertado a los historiadores el que los autores y críticos del *Cinquecento* apenas hablaran de este notable logro del arte renacentista clásico. Ni una palabra se dedica a la composición en el *Tratado* de Leonardo, y Vasari rara vez usa el término, salvo cuando ensalza la habilidad de Rafael para componer una *storia* en un paño de pared complejo en el caso de *La liberación de San Pedro* (ilustración 138). Sin duda que Vasari, discípulo de

Andrea del Sarto, hubo de tener conciencia de los recursos compositivos descritos por Wölfflin, y de todas las rimas visuales y armonías formales que para nosotros constituyen la consecución de una «forma cerrada». Al fin y al cabo, el mismo Vasari hizo uso frecuente de estos recursos formales en sus cuadros (ilustración 49), por pobres que resulten en otros aspectos. Hemos de concluir que el *Cinquecento* dio por sentado que se trataba de imponer orden porque esto era lo tradicional. Hasta en la obra más rígida y despreciada de la *maniera bizantina* la Virgen aparecerá en el centro y los ángeles o santos que la adoran dispuestos simétricamente a uno y otro lado (ilustración 140). El problema no era, para estos maestros, dotar de cierto orden a su cuadro, sino ese dominio cada vez mayor de la representación al que todos los escritores dedicaban toda su atención. El que este dominio hubiera de suponer el menor sacrificio posible del orden era algo que, por lo visto, resultaba obvio.

El problema era hasta dónde se podía avanzar en la disolución de la simetría sin sacrificar el equilibrio. Un Piero della Francesca aún podía atreverse, en su hierática *Madonna del parto* de Monterchi (ilustración 141), a pintar los dos ángeles de los lados con un cartón al derecho y al revés, y Castagno recurriría a un efecto especular semejante en su Santa Apolonia. A Gozzoli y Pollaiuolo no les satisfacía ya esta disposición tan sencilla e introdujeron el recurso del modelo idéntico visto desde dos lados diferentes (ilustraciones 142 y 143). Pero los maestros de la *terza maniera* excluyeron asimismo esta rigidez y supieron crear la sensación de equilibrio y correspondencia valiéndose de medios mucho más sutiles, tejiendo sus figuras en diseños que no sacrificaban ni su significado dramático ni su poder de evocación.

Este compromiso ideal entre dos exigencias opuestas sería lo que posteriormente se tendría por clásico, en el sentido de presentar una solución sin par, susceptible de ser repetida, pero no superada. La desviación hacia un extremo pondría en peligro la corrección del diseño; hacia el otro, la sensación de orden.

Desde este punto de vista, la «solución clásica» es un logro de índole más técnica que psicológica. Se puede considerar, como pensaba Vasari, el resultado de incontables experimentos que al cabo llegaban a fructificar. Según esta manera de ver las cosas existe una solución óptima más allá de la cual no se puede penetrar impunemente.

Merece la pena detenerse en dos consecuencias de esta interpretación. Una de ellas es su neutralidad psicológica. No hay motivo para pensar que los artistas que lograron al fin un equilibrio perfecto en su composición gozasen de mentes igual de bien equilibradas, ni para atribuir a los que rompieron el equilibrio profundas crisis mentales. La historia del arte entendida como una historia de soluciones formales puede aplicar la cuchilla de Occam y prescindir del espíritu de los tiempos. Nadie tuvo mayor conciencia del dilema que una investigación de la evolución formal le plantea al historiador que el mismo Wölfflin. A este problema volvería en la profunda y estimulante *Revisión* de 1933, añadida a la edición de 1943 de los *Grundbegriffe* y que no es aún suficientemente conocida.

La segunda consecuencia es más importante todavía para comprender el papel que siguió desempeñando la solución clásica, incluso para los que buscaban alternativas.

Pone de manifiesto que el relativismo histórico tiene límites. La morfología de estilos con que contamos la debemos a la estabilidad e identificabilidad de la solución clásica. Existe una especie de «esencia» de lo clásico que nos permite ubicar otras obras de arte a una distancia variable de este punto central. ¿No hay una contradicción aquí? ¿No he tratado de desterrar el esencialismo? Sí, pero yo diría —y en esto también he aprendido de Popper— que hay un tipo de esencialismo que es inocuo y hasta legítimo. Tenemos derecho a hablar en términos aristotélicos al referirnos a lo que Aristóteles llamaba «causas finales», es decir, los objetivos y los instrumentos humanos. En tanto se piense que la pintura está al servicio de tal fin humano, tenemos derecho a estudiar los medios en relación con esos fines. Y lo cierto es que hay criterios bastante objetivos para valorarlos. La idea de una «economía de medios», la misma idea de perfección, adquieren un sentido completo, racional, en tal contexto. Es posible decir objetivamente si cierta forma sirve a cierta norma.

No resultaría demasiado difícil, creo yo, traducir las alabanzas tradicionales a artistas clásicos como Rafael a una terminología de grandes objetivos perfectamente alcanzados. Ya he dicho antes que a mi parecer tanto la corrección del dibujo como el logro de una composición equilibrada pueden juzgarse con arreglo a criterios objetivos, tanto por separado como en su interacción. Yo iría más lejos aún y me aventuraría a decir que hasta la consecuencia de un relato lúcido y la presentación de la belleza física son normas que tienen un significado permanente. Cuando menos, me parece que es fácil exagerar el relativismo en estas cuestiones. Sé perfectamente que los ideales de belleza varían de un país a otro y de una época a otra, pero no por ello dejo de pensar que sabemos lo que queremos decir cuando afirmamos que las madonas de Rafael son más bellas que las de Rembrandt, aunque nos puedan gustar más las de este último.

Sin este núcleo objetivo del ideal clásico nunca se hubieran creado ni siquiera las categorías de lo no clásico. Lo que es plausible en Wölfflin y sus seguidores se justifica en virtud de este elemento racional. Pero hemos visto que esta plausibilidad se apoya en un ideal normativo determinado, un ideal además mucho menos preciso de lo que yo haya podido hacerlo parecer con vistas a justificarlo. *La última cena* de Leonardo (ilustración 144) es menos simétrica que la *Madonna* de Monterchi de Piero e incluso que el *San Sebastián* de Pollaiuolo, pero su diseño es sencillo todavía comparado con las involuciones de *La batalla de Anghiari.* Las madonas florentinas de Rafael muestran toda la claridad de las composiciones triangulares de Wölfflin; su manera posterior, en especial *La batalla de Ostia* (ilustración 139), introduce una complejidad de orden mucho mayor y unas contorsiones de la figura mucho más osadas. Y sin embargo, ¿quiénes somos para decir dónde hay que trazar exactamente la línea divisoria entre la norma clásica y la complejidad no clásica? ¿No es lógico que los artistas trataran de averiguar hasta dónde se podía avanzar en este juego de virtuosismo? ¿Tenemos derecho a decretar que traspasado cierto punto ya no eran ni clásicos ni siquiera no clásicos, sino anticlásicos, como se ha llamado a los manieristas? ¿Fue el manierismo un principio de exclusión que pretendió evitar el orden y la

armonía? ¿Gritó alguien «¡Abajo Rafael!» o le puso bigote a la *Mona Lisa*, como han hecho los movimientos verdaderamente anticlásicos? Cierto es que en algunas obras manieristas la reconciliación se desmorona y que la complejidad del diseño conduce a distorsionar los cuerpos o a sacrificar la plausibilidad evocadora de la historia. Pero lo que tenemos delante supone quizá menos una nueva norma anticlásica que un corrimiento de las prioridades. Desde este punto de vista no puede ya sorprender que hasta los maestros y críticos punteros del «barroco» testificaran a menudo su admiración por el arte clásico, que Rubens y Bernini basaran su estilo en el estudio de la escultura antigua y que Bellori elogiara a maestros tales como Lanfranco. Fue sólo el siglo XVIII, con su miedo creciente a la corrupción, el que estableció una divisoria entre la norma y lo considerado «exceso». Exceso, vale decir, de efectos virtuosistas que pudieran distraer de la finalidad del arte.

Confío en que no sea necesario hacer hincapié en que no pretendo que este diagrama mental en extremo esquemático haga justicia a la riqueza de la evolución histórica. Me he detenido en él principalmente en tanto que ejemplo de lo que propongo llamar el principio del sacrificio en contraste con lo que he llamado el principio de la exclusión. Se recordará que el principio de la exclusión es un sencillo, por no decir primitivo, principio que niega los valores a que se opone. El principio del sacrificio admite e incluso presupone la existencia de una multiplicidad de valores. Se reconoce que lo que se sacrifica es un valor, aunque haya de inclinarse ante otro valor prioritario [24]. Pero el artista maduro nunca sacrificará más de lo que sea del todo imprescindible para el cumplimiento de sus valores superiores. Cuando haya hecho justicia a su norma suprema, dará a otras normas el trato que merecen.

Creo que los dos principios que he diferenciado aquí se confunden tan a menudo porque los partidarios de los diversos movimientos artísticos suelen ser *terribles simplificateurs*. La exclusión radical es algo que todo el mundo puede comprender. El sacrificio relativo es cosa más compleja y sutil. Para todos los críticos del pasado tanto la Belleza como la Realidad eran valores reconocidos. De lo que se acusaba a Caravaggio —por continuar con el ejemplo anterior— era de haber sacrificado la Belleza a la Realidad, mientras se criticaba a la tradición académica de sacrificar la Realidad a la Belleza. La verdadera acusación en ambos casos era quizá que ambos sacrificaban el valor rival más de lo que era absolutamente imprescindible para hacer justicia a su norma suprema.

El historiador comprobará que es frecuente que los críticos de bandos opuestos tengan más en común de lo que reconocen. Rubenistas y poussinistas, Delacroix e Ingres, Wagner y Brahms, compartían una base común tan grande que sus diferencias relativas a ciertas prioridades de valor resaltaban enormemente. Vistas desde la distancia, estas diferencias desaparecen en parte.

No puede decirse lo mismo de un verdadero principio de exclusión tal como la ausencia de ornamento en el funcionalismo o la ausencia de simetría en el expresionismo abstracto. Tales extremos tal vez se presten a una descripción morfológica puramente neutra. Podría apreciarlos un arqueólogo marciano cuando ya se hubiera

extinguido la vida en este planea. La mayor parte de los cambios estilísticos son más bien cosa de ajuste mutuo de normas en conflicto que quizá se pueda entender, pero nunca medir con arreglo a un criterio formal objetivo.

Pensar que era posible sólo cabía en una concepción del arte que tratara de sacarlo del contexto de la vida y la finalidad. Estoy de acuerdo con el profesor Guzzo en que no se puede levantar una estética sobre la base de tal segregación. El profesor demuestra que no necesariamente hay un conflicto entre la crítica de, digamos, un modelo industrial y una obra de arte [25]. Es una comparación a la que yo mismo he recurrido para ilustrar el elemento de una solución a un problema en arte. Me gustaría volver a este aspecto en la conclusión, porque se trata de un ejemplo sencillo en el que la crítica normativa no excluye la descripción objetiva.

Los que encargan una máquina o una instalación entregan al ingeniero diseñador ciertas especificaciones acerca del funcionamiento, el tamaño, el peso, la estabilidad, el coste, la duración, etcétera. Es probable que, pongamos por caso, el tamaño, el peso y la estabilidad vayan unidos, pero que el coste sea superior para máquinas muy grandes o muy pequeñas. El rendimiento puede ser bueno en una solución, pero una velocidad excesiva puede acortar la vida de la máquina. Los que resuelven entre las distintas soluciones alternativas han de tomar una decisión en torno a estas prioridades. Además tal vez caigan en la cuenta de que hay requisitos que no se han especificado y todos dieron por sentados, con o sin buenas razones. Tal vez la mejor solución resulte inadmisible si va a tardarse tanto en ponerla en práctica que es probable que la máquina quede obsoleta antes de salir del tablero de dibujo. El mejor rendimiento carecería de valor de ser probable que se tradujera en accidentes. Lo que quiero poner de manifiesto con este ejemplo trivial es tan sólo que nuestros colegas de la industria, más afortunados, suelen conocer los criterios en función de los cuales juzgan las soluciones y, lo que es más, conocen asimismo la jerarquía de valores y el orden de prioridades que su norma implica. Lo que no saben ni pueden predecir de antemano es la bondad de una solución que cuestione una de las especificaciones tácitas y sin embargo responda a todos los requisitos: un invento inesperado tal como el aerodeslizador, por ejemplo, que ni vuela ni va sobre ruedas, sino que se desliza sobre un colchón de aire y exige por tanto una nueva redacción de todas las especificaciones para vehículos anteriores.

Ni las críticas normativas ni la descripción morfológica por sí solas nos proporcionarán nunca una teoría del estilo. No sé si tal teoría es necesaria; pero si queremos contar con ella no sería mala cosa acercarnos a las soluciones artísticas en términos de las especificaciones que se dan por sentadas en el seno de una época concreta y elaborar sistemáticamente, y hasta con pedantería si es preciso, las prioridades establecidas para reconciliar las exigencias en conflicto. Tal procedimiento despertará en nosotros un nuevo respeto por lo clásico, pero abrirá también nuestro espíritu a la apreciación de soluciones no clásicas que representan descubrimientos por entero novedosos.

El manierismo: trasfondo historiográfico

Es importante dejar claro en este momento que no hay un principio definido disponible *a priori* y que permita una clasificación adecuada para todo propósito que se haga...

La necesidad de introduir alguna clasificación y el capricho a ella adjunto es de lo más llamativo... en la historia... surge continuamente la necesidad de hacer distinciones que, si nos paramos a examinarlas con detenimiento, se revelan fluidas e inadecuadas...

Max Planck [1]

Cualquiera que haya leído el famoso trabajo de G. N. Fasola «Storiografia del manierismo» [2] o, mejor aún, la bibliografía por ella citada o ignorada —y no puedo alegar pertenecer a esta segunda categoría— se dará cuenta de lo aplicable que resulta a nuestro problema esta cita de Max Planck. En tan babilónica confusión de lenguas bien puede interesar, como paso preparatorio, volver a los orígenes del concepto de manierismo. Con los cuatro breves textos que he recogido y traducido aquí pretendo facilitar esta orientación [3]. Si a primera vista parecen fuera de lugar en un análisis de conceptos recientes, yo pediría que, como historiadores, sepamos lo íntimamente ligado que está lo «reciente» con lo remoto. En ningún momento, además, es ello tan oportuno como en el estudio de categorías tales como las que nuestros conceptos estilísticos representan.

Hay historiadores que son «realistas» en el sentido medieval del término. Aferrándose a la idea de que *universalia sunt ante rem,* sostienen que el manierismo, por ejemplo, tiene una existencia autónoma y hasta una «esencia» que podemos desvelar en nuestro examen o intuir mediante la *Wesensschau.* También los hay nominalistas en el sentido de esta antigua controversia, que sólo admiten la existencia de obras de arte particulares y desprecian nuestras categorías por considerarlas meros *flatus vocis.* Desdeñan los conceptos porque su deseo es descender a los hechos. Confieso que son mayores mis simpatías por su postura que por la de sus oponentes, pero se ha demostrado hasta la saciedad que también ella acaba por sumirnos en confusiones metodológicas insuperables [4]. ¿Cuáles son nuestros hechos? Ha de haber algún critero de relevancia, y éste nunca se puede encontrar en los mismos hechos concretos. Se sigue que los conceptos estilísticos nunca pueden deducirse de observaciones acumuladas de monumentos elegidos al azar. Puede decirse que «idealmente» debiéramos limpiar nuestras mentes de toda idea preconcebida e ir contemplando una tras otra las obras de arte creadas en una época o región dadas, tomando diligente nota de cuanto tengan en común. Pero los que abordan un problema con la mente vacía saldrán inexorablemente con una solución vacía. Si pedimos a un investigador verdaderamente sin pre-

Este artículo se presentó en el vigésimo Congreso Internacional sobre Historia del Arte celebrado en Nueva York en 1961.

juicios que averigüe lo que tienen en común la mayor parte de los cuadros de una época, tal vez proponga la respuesta de que todos ellos contienen carbono. Precisamente para evitar desastres intelectuales de este tipo introdujo Aristóteles la distinción entre definiciones esenciales y no esenciales. Pero con este paso en apariencia inocuo abría la puerta a la idea «realista» de que las «esencias» tenían una existencia independiente. Parece que, a la postre, tendremos que saber qué es «esencial» en el manierismo si queremos hacernos con ejemplos de cuadros manieristas.

En realidad el punto muerto no es tan grave como parece. Cierto que no podemos abordar el pasado sin nociones preconcebidas, pero nada nos obliga a aferrarnos a ellas si se demuestran inadecuadas. Si alguien llegara a convencerse de que los cuadros manieristas están «por entero desprovistos de espacio» (por citar una respuesta de examen que recuerdo) seguramente regresaría con el veredicto de que en el período comprendido entre el antiguo Egipto y Mondrian era imposible encontrar una pintura semejante, y después de todo incluso este resultado negativo sería un resultado. Pues, si se me permite citar una observación formulada por John Summerson cierta vez que se discutía sobre este tema, las categorías estilísticas tienen el carácter de hipótesis. En la práctica es donde se contrastan. Si pretendo examinar los orígenes y credenciales del concepto, quizá convenga explicar por qué creo que tal discusión sería de particular interés en el caso del manierismo. Creo que vamos a llegar a la conclusión de que, como cualquier otra categoría intelectual, fue creada *a priori*, como si dijéramos, para satisfacer una necesidad historiográfica, y que terminó por triunfar siendo una idea que apenas había demostrado hasta ese momento su valor en contacto con los hechos del pasado. Esto no significa que no pueda estar de acuerdo con los hechos, pero debe ponernos sobre aviso ante la posibilidad de una revisión radical.

La principal clave historiográfica legada por la Antigüedad clásica a la tradición occidental es la del progreso hacia un ideal de perfección. Las ventajas de esta clave a la hora de dotar de coherencia a la historia de un arte quedaron demostradas por Aristóteles para la historia de la tragedia griega, por Cicerón para el auge de la oratoria, y, por supuesto, por Plinio para el auge de la pintura y la escultura. Para este último, sin embargo, la clave adolecía de un grave inconveniente, que reside en la naturaleza de esta concepción del despliegue gradual de un ideal que ha de llegar a un alto una vez alcanzada la perfección. En el contexto de esta clave la historia posterior puede ser tan sólo de decadencia, algo que en términos generales cabe lamentar pero que no resulta fácil de presentar como la epopeya de unos individuos que hacen su aportación al triste conjunto. Sólo hay una manera de introducir un gran individuo o grupo en esta secuencia posclásica: recurriendo a una segunda clave historiográfica de origen todavía más mítico, la idea de rescate y restauración, el retorno de la Edad de Oro por virtud de algún agente benéfico.

Mi primer texto es un ejemplo de esta técnica tomada de los escritos de Dionisio de Halicarnaso, que habla de la restauración de la oratoria a la prístina perfección ática tras las corrupciones del «asianismo».

La afinidad de esta clave con la del Renacimiento apenas precisa glosa. La restaura-

ción de las buenas letras es un tema constante de los humanistas y Vasari, como sabemos, fue no sólo el primero, sino el historiador más minucioso y persuasivo que lo aplicó a la historia del arte. El papel de «malos» asiáticos lo representaban los godos, y una vez más Italia vino al rescate haciendo posible que se iniciara un nuevo ciclo hacia la perfección, el que conduce *«da Cimabue in puoi»* a la perfección de Miguel Ángel.

Esta imposición triunfante de una lectura coherente a la historia de las artes en Italia planteó a las generaciones posteriores el mismo problema con que hubieron de enfrentarse los críticos posclásicos del mundo antiguo. ¿Qué quedaba por decir y cómo subsumirlo dentro de algún concepto inteligible? Obviamente el único modo de describir la historia del arte después de Miguel Ángel era o en términos de decadencia y corrupción o en términos de alguna nueva salvación milagrosa. Con mi segundo y tercer textos pretendo mostrar qué es lo que sucedió en realidad. En el nuevo y gran resurgir de la pintura en la Roma de una generación después de la muerte de Miguel Ángel, a Caravaggio se le asigna el papel del seductor y a Carracci el de restaurador de las artes a una nueva dignidad. Entre ambos yace el cenagal de abatimiento en el que los nuevos asiáticos —los manieristas— habían arrojado las artes.

Pero los críticos e historiadores del siglo XVII que quisieron escribir esta historia encontraron en Vasari otras herramientas descriptivas aparte de este ciclo inevitable de auge y decadencia. Pues Vasari no sólo era historiador, sin también crítico, y aun siendo uno de los pintores de la generación epigónica dio una idea de lo que el futuro iba a deparar mucho más clara de lo que se suele conceder.

Simplificaremos en exceso su planteamiento si nos fijamos únicamente en el pináculo en que situó a Miguel Ángel. Cierto que Vasari veía en Miguel Ángel el maestro que había llevado el cometido más noble y principal del arte, la representación del hermoso cuerpo humano en movimiento, a una perfección insuperable. Pero en tanto que pintor en ejercicio, el mismo Vasari se muestra plenamente consciente del hecho de que hay otras tareas, quizá no del todo igual de excelsas, pero no menos útiles para el pintor, y en ellas Miguel Ángel ha dejado el campo libre a otros, en especial a Rafael. Si Miguel Ángel es la cima más elevada, Rafael es una cordillera vecina de altura ligeramente menor pero mucho más fácil de escalar.

En la vida de Rafael es donde Vasari bosqueja y pronostica la clave historiográfica que iban a usar sus continuadores del siglo XVII. Pues Rafael fue, en cierto sentido, el primer gran artista que vivió a la sombra de la proeza de Miguel Ángel y, en consecuencia, el primero que señaló el camino a los que vinieron después.

Por conocidos que sean estos pasajes, permítaseme citar algunos trozos, bien que pierdan algo de su fuerza cuando se les saca de su contexto preciso, hacia el final de esa notable biografía:

> Como no podía alcanzar a Miguel Ángel en la materia a que se había aplicado, Rafael resolvió igualarle y tal vez superarle en otros terrenos, y por eso no se dedicó a imitar la manera de ese maestro para no perder el tiempo en ese empeño, sino que se convirtió en un ecléctico de primera clase en esos otros terrenos mencionados. ¡Si

hubieran hecho los mismo otros artistas de nuestra época, que no desearon más que insistir en el estudio de la obra de Miguel Ángel! En lugar de fracasar tratando de emularle y llegar a su grado de perfección, no hubieran trabajado en vano, ni parado en una manera muy dura y llena de dificultades, sin belleza, sin color y pobre de invención *[nè fatto una maniera molto dura, tutta piena di difficultà, senza vaghezza, senza colorito, e povera d'invenzione]*, y si hubieran intentado convertirse en eclécticos e imitar los otros aspectos, podrían haber sido útiles a sí mismos y al mundo [5].

También se nos dice cómo avanzó Rafael hacia su meta, cómo escogió por punto de partida la manera de Fra Bartolommeo, «y la mezcló con lo mejor que encontró en otros maestros para fraguar con tantas maneras otra nueva y única, que en adelante consideraría suya, y que era y será siempre infinitamente estimada por los artistas».

Sabemos que en opinión de Vasari Rafael no había resistido suficientemente la tentación de competir con Miguel Ángel, y esto había dañado su reputación. Concluye su afirmación con una homilía a los artistas en favor del estudio de las querencias personales e inclinaciones naturales, pues nadie puede hacer más que lo que la naturaleza le ha dotado para hacer. Se cita a Uccello y a Pontormo como ejemplos admonitorios de artistas que no supieron cuál era su sitio y por ello se esforzaron en vano.

Me he centrado en este texto tan conocido porque creo que contiene verdaderamente *in nuce* toda la historia posterior. A Agucchi, Baglione y Bellori, Passeri y Malvasia, que quisieron continuar la *oeuvre* de Vasari y asignar un lugar glorioso adecuado a Annibale Carracci, apenas les quedaba otra salida que presentarle como redentor de la decadencia, como aquél que al fin había entendido la importancia del precepto de Rafael y seleccionado una combinación de estilos perfecta, superando así la degradada y problemática *maniera* de los afectados imitadores de Miguel Ángel.

Por lo que concierne a la posición de Annibale en este planteamiento, puedo permitirme el lujo de ser breve, pues que esta hipótesis ha encontrado un crítico implacable en Denis Mahon, el cual, tras examinar la *fable convenue* de su eclecticismo a la luz de los hechos de la vida y el arte de Annibale, la ha encontrado insuficiente [6]. Mahon ha puesto de relieve también el modo en que la pérdida de prestigio de la teoría clásica del arte desde los días del romanticismo ha convertido una clave historiográfica cuya intención primitiva era elogiosa en una categoría injuriosa. Lo que desearía subrayar en conclusión es el correspondiente movimiento pendular del gusto que trocó en alabanza la acusación de manierismo. A medida que decaía el prestigio de la perfección clásica necesariamente había de aumentar el de cualquier movimiento que pareciera opuesto a esta perfección. En el siglo XIX la rebelión contra los ideales, pretendidos o auténticos, de Rafael y Carracci adoptó la forma de prerrafaelismo. No fue antes de las revoluciones del gusto del siglo XX cuando se empezó a sacar la conclusión de que si la pretendida reacción contra el manierismo atribuida al boloñés era realmente una «cosa mala», entonces bien pudo haber sido una «cosa buena» el manierismo posrafaelista. El mismo planteamiento de Bellori,

para quien el equilibrio de la perfección estaba amenazado de dos lados, por el naturalismo vulgar de una parte y por el convencionalismo estrafalario de otra, contribuyó a facilitar esta revisión. La cita de la conferencia de Dvorak de 1920 sobre El Greco, una de las primeras rehabilitaciones del manerismo, demuestra que los críticos del siglo XX que participaron en la doble reacción contra el *art officiel* académico y contra el impresionismo no tuvieron dificultad en comprender y aplicar este esquema tripartito. Para ellos era anatema tanto el naturalismo como el clasicismo. ¿Puede sorprender que vieran en la alternativa rechazada del manierismo el predecesor de un arte moderno antirrealista y antiidealista, difamado como eran difamados sus amigos?

Añádase a esto el dogma hegeliano según el cual todas las tendencias artísticas pueden necesariamente ser interpretadas como manifiestaciones del movimiento ascendente dialéctico del espíritu humano que se manifiesta en todos los aspectos de una época, y se obtendrá la hipótesis fundamental de Dvorak, que entronizó el manierismo como expresión de una crisis e inquietud en la que los antimaterialistas y antihumanistas de nuestra época podrían encontrar su viva imagen [7].

Todo esto podría deducirse sin referencia alguna a las obras de arte propiamente dichas. No he examinado ningún ejemplo y ninguno precisa este análisis. Pues esta red de categorías y su destino en las manos del crítico posee un momento propio y un tanto ajeno a los acontecimientos reales del pasado. Manierismo se ha convertido en una palabra de moda, pero aún están por publicarse monumentos clave de la época tales como el ciclo de frescos del Palacio Vecchio de Florencia (que no es precisamente un encargo de segunda fila).

¿Será que muchas de las obras de arte de finales del *Cinquecento* les resultan a nuestros críticos e historiadores menos atractivas que la idea de un arte anticlásico? Pues aquí está, en mi opinión, la clave del asunto. El concepto de manierismo como estilo y época diferenciados derivó originariamente de la necesidad de separar ciertas obras de un ideal de perfección clásica. Se convirtió en lógica consecuencia en el rótulo aplicado a lo considerado no clásico. Pero mientras que la idea de progreso hacia una imitación de la naturaleza más exacta posee un elemento objetivo que se puede contrastar con los hechos, el ideal de la perfección clásica es mucho más esquivo o, si se prefiere, subjetivo [8]. Nos hemos acostumbrado tanto a poner el acento en las proximidades de la Estancia de la Segnatura que cualquier desviación de esta solución concreta nos parece menos armoniosa. Con esto no nos queda más salida que considerar estas —para nosotros— direcciones no clásicas como síntomas de decadencia o de rebelión deliberada. Pero sin duda a los que vivieron durante aquellos años les hubiera parecido una alternativa por entero falsa y artifical. Aun cuando se adherían a la idea de progreso artístico, no aprobaban en modo alguno la de una culminación final. Por el contrario, y como ya he dicho en otro lugar [9], creo que ciertos aspectos del manierismo cabe considerarlos una especie de efecto de realimentación inducido por la misma idea de progreso artístico. ¿Podía este efecto haber llevado incluso a una decadencia objetiva? Más aún, ¿cabe hablar en estos tér-

minos, o no sería preferible considerar cada una de las obras de esta época como un esfuerzo por derecho propio, creado en una situación dada? ¿Cuál de los conceptos de manierismo presentados en las últimas décadas puede ayudarnos más a hacer precisamente esto?

TEXTOS

I. Dionisio de Halicarnaso, «Sobre los antiguos oradores» (hacia 25 a.C.), Dionysii Halicarnasei *Opuscula*, ed. H. Usener y L. Radermacher, I (Leipzig, 1899). págs. 3-5. Una traducción completa y más literal del *Proemium* se encontrará en J. D. Denniston, *Greek Literary Criticism* (Londres, 1924).

Mi querido Ammaeus, debemos estar agradecidos al tiempo en que vivimos tanto por el progreso de otras empresas como, sobre todo, por el gran avance que se ha hecho en el estudio de la oratoria cívica. Pues en la época precedente la retórica antigua y filosófica había sido objeto de mofa, ultrajada groseramente y envilecida. Su ocaso y gradual decadencia comenzó con la muerte de Alejandro Magno, y en nuestra generación se había situado al borde de la extinción. Otra retórica, intolerablemente ostentosa, descarada y licenciosa, sin traza de filosofía ni de ningún otro arte liberal, había ocupado subrepticiamente su lugar, engañando hábilmente a la multitud ignorante. Vivía con mayor abundancia, lujo y grandeza que su predecesora y se aferraba a las posiciones que por derecho debieran haber pertenecido a la retórica filosófica... Como cuando una ramera desenfrenada se adueña de un hogar, imponiéndose a una esposa legítima, de buena familia y virtuosa, sembrando la confusión en la hacienda y reclamando la propiedad por medios furtivos e intimidatorios, así la musa ática, de linaje antiguo e indígena, fue despojada de su dignidad y cubierta de vergüenza en toda ciudad y centro, mientras que su rival, salida apenas ayer de los bajos fondos de Asia, una prostituta misia o frigia o alguna abominación caria, osaba gobernar los estados griegos, expulsando a la verdadera reina de la sala del consejo: la ignorante desbancando a la culta, o la lasciva a la casta...

Creo que la causa de este gran cambio a mejor ha sido Roma, la dueña del mundo, hacia la que todos dirigen su mirada, y en particular los que gobiernan en esa ciudad, distinguiéndose por su carácter elevado y su modo de llevar los asuntos públicos... no me sorprendería que, gracias a ellos, la anterior moda de oratoria enloquecida no consiguiera sobrevivir otra generación.

II. G. B. Agucchi, *Trattato* (hacia 1610). Trad. según texto en Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Londres, 1947), págs. 245, 247.

Luego de haber estado la pintura prácticamente enterrada y perdida durante muchos siglos, el arte tuvo maestros en nuestros tiempos modernos que ocasionaron una especie de renacimiento a partir de estos primeros principios rudos e imperfectos

de sus orígenes. No hubiera renacido ni se hubiera perfeccionado tan aprisa, sin embargo, de no haber tenido los artistas modernos el radiante ejemplo de las estatuas antiguas delante de los ojos, conservado hasta nuestros días. Gracias a ellas (y también a las obras de la arquitectura) pudieron aprender esa exquisitez de diseño que en medida tan grande ha abierto el camino de la perfección...

Es verdad que los maestros mencionados y tantos otros artistas beneméritos que siguieron sus pasos llevaron el arte a su perfección, ganando así para nuestra época la gloria de rivalizar con la Antigüedad, cuando un Apeles o un Zeuxis, con obras de belleza maravillosa, movían a oradores y escritores a cantar las excelencias de su pincel; no es menos cierto sin embargo, como no se les habrá ocultado a las personas de fina inteligencia, que tras los tiempos en que florecieron los capitanes de las escuelas o estilos mencionados de nuestra época, y cuando los demás trataban de imitar a estos maestros con buen gusto y saber, vino a suceder que la pintura descendió de la cumbre alcanzada en tal medida que aun sin llegar a hundirse nuevamente en la completa oscuridad de la barbarie precedente, al menos sí que cambió, corrompiéndose, alejándose del camino verdadero, de forma que el conocimiento de lo bueno desapareció casi por entero, al tiempo que surgían maneras nuevas y diferentes, ajenas a la realidad y a lo plausible, más entusiasta de las apariencias que de la auténtica sustancia, contentándose los artistas con regalar la vista del populacho con colores hermosos y ropas chillonas [10] y haciendo uso de cosas plagiadas de todo lugar; pobres en dibujo, rara vez bien compuestas y víctimas de otros notables errores, quedan al margen del buen camino que lleva a lo mejor.

Pero cuando esa hermosa profesión se veía así infectada, como si dijéramos, por tales herejías artísticas, y en peligro de echarse a perder completamente, aparecieron en la ciudad de Bolonia tres personas...

III. G. P. Bellori, «Vita di Annibale Carracci», *Le vite*... (Roma, 1672), págs. 19-21 y 79.

Fue en los tiempos en que la pintura gozaba de la mayor admiración entre los hombres y parecía haber descendido del Cielo, cuando el divino Rafael llevó su belleza a la perfección a través de los toques de acabado, devolviéndole la antigua majestad de todas las gracias y enriqueciéndola con todas las excelencias que la habían dotado de excelsa gloria en tiempos pasados, entre los griegos y los romanos. Pero como aquí en la Tierra nada hay inmutable, y como lo que ha llegado a la cima debe necesariamente tornar y caer, en ascenso y caída perpetuos, las artes, que a partir de Cimabue y Giotto habían progresado poco a poco en el largo curso de doscientos cincuenta años, pronto comenzaron a declinar, y de una situación regia pasaron a otra humilde y vulgar [11]. Pues cuando decayó la feliz época, toda su forma se disolvió. Los artistas abandonaron el estudio de la Naturaleza y adulteraron las artes con la manera, es decir, con una idea caprichosa basada más en la rutina que en la imitación de la realidad *[...vitiarono l'arte, con la maniera, ò vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica; e non all'imitatione]*. El primer germen de ese vicio destructor se manifestó en la pintura de maestros de gran reputación, arraigando después en las escuelas posteriores. Es increíble el grado en que degeneraron las artes, no sólo en comparación con Rafael, sino también

con aquellos otros que iniciaron la manera... En esa prolongada agitación, las artes se vieron acometidas por dos extremos opuestos, consistentes el uno en una sumisión completa a las apariencias naturales, y a la imaginación el otro. Sus creadores en Roma fueron Michelangelo da Caravaggio y Giuseppe di Arpino. El primero se limitó a copiar los objetos tal como aparecen a la vista, sin selección; el otro ni siquiera hizo caso de la naturaleza, conformándose con dar rienda suelta al instinto *[seguitando la libertà dell'instinto]* y a ambos, favoreciéndoles con un éxito enorme, consideró el mundo admirables y dignos de imitación. Fue en ese momento, estando la pintura en el declive camino de su fin, cuando estrellas más favorables dirigieron a Italia su mirada y plació a Dios que en la ciudad de Bolonia, Maestra de la Ciencia y la Erudición, surgiera un genio elevadísimo, y que con él las artes que habían decaído y se hallaban al borde de la extinción se alzaran una vez más. Ese hombre era Annibale Carracci, cuya vida me propongo referir a continuación...

Estamos en deuda con sus estudios y su erudición, le veneramos como restaurador y príncipe del arte reconstituido... Mostró un modo de sacar provecho de Miguel Ángel que otros no habían seguido y que ha vuelto a olvidar en nuestros días; pues abandonó la manera y las anatomías del *El Juicio Final* por un lado, yendo a fijarse en los hermosos desnudos del techo... Se dedicó a Rafael, a quien tomó por maestro y guía en los cuadros narrativos, pero perfeccionando su invención y aumentando su habilidad para representar las emociones y la gracia de la imitación perfecta. Su estilo peculiar nació de la fusión de idea y naturaleza, reuniendo en sí las excelencias más valiosas de los maestros anteriores...

IV. Max Dvorak, «Über Greco und den Manierismus» (conferencia pronunciada en octubre de 1920), *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Múnich, 1924), págs. 275-276.

No hacen falta muchas palabras para explicar por qué estaba condenado El Greco a ser paulatinamente olvidado en los dos siglos siguientes, siglos dominados por las ciencias naturales, el pensamiento materialista, la fe en la casualidad y el progreso técnico, en que la civilización era cosa de mecanización, de ojos y de cerebro, pero no de corazón. Hoy esta civilización materialista se acerca a su fin. Pienso menos en un colapso externo, pues esto no es más que un síntoma, que en el interno, al que en todos los ámbitos de la vida ha asistido la última generación: en la filosofía y la vida intelectual, donde las humanidades han recuperado la primacía, y donde hasta en la ciencia se han visto sacudidos los cimientos de ese viejo positivismo que tan firmemente asentado se creía; la literatura y las artes se han orientado hacia los absolutos espirituales, como en la Edad Media y en la época del manierismo, y han vuelto la espalda a la fidelidad y a la naturaleza sensible. Hay una coherencia en todos estos acontecimientos, que la misteriosa ley del destino parece guiar hacia una nueva época espiritual y antimaterialista. En esa lucha eterna entre materia y espíritu, la balanza está inclinándose del lado del espíritu y es a este giro de los acontecimientos al que se debe que hoy tengamos a El Greco por un gran artista y por un espíritu profético cuya gloria no dejará de brillar esplendorosa.

La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo

Tengo entendido que existe una tesis doctoral sobre el tema del paisajismo en las catacumbas cuya primera sección lleva este memorable encabezamiento: *Motivos por los que está ausente el paisaje en las catacumbas.* El título de este artículo tal vez despierte la aprensión de si no se tratará de un tema de magnitud semejante. El espacio dedicado al paisajismo en los escritos renacentistas sobre teoría del arte es tan pequeño que el asunto no merecería mayor atención de no ser por un hecho sorprendente: que en muchos casos estas referencias preceden a la práctica que se proponen describir. No recuerdo si el *doctorandus* antes mencionado llegaba a la conclusión de que el arte de las catacumbas tuvo una influencia importante sobre la rama de la pintura tan llamativamente ausente de su repertorio, pero la intención de este artículo es con toda certeza la de afirmar que el paisajismo, tal como lo conocemos, nunca hubiera surgido sin las teorías artísticas del Renacimiento italiano.

Para sacar esta afirmación de la esfera de las paradojas sólo hace falta una aclaración. Por paisajismo no entiendo la representación de una escena al aire libre, sino el género artístico establecido y reconocido. Esta importante distinción no puede ilustrarse mejor que mediante las palabras de un pintor del siglo XVII que había mantenido contactos personales con Rubens y Paul Bril. Hacia 1650 dedicaba Edward Norgate varias páginas de su *Miniatura* al paisaje, «la más inocente de todas las especies de pintura, y a la que ni el Diablo mismo podría acusar de Idolatría».

> ... No parece que los antiguos hicieran otra Cuenta o uso de él salvo como siervo de sus otras piezas, para ilustrar o hacer resaltar su pintura histórica rellenando los rincones vacíos, o lugares hueros de Figuras e historia, con algún fragmento de Paisaje... como es de ver en esos incomparables *Cartoni* de los Hechos de los Apóstoles...
>
> Pero reducir esta parte de la pintura a un Arte absoluto e íntegro, y confinar la industria de un hombre por el término de su Vida a esta única cosa, tengo para mí que es Invención de estos últimos tiempos, y aunque Novedad, buena es, que a los Inventores y Profesores ha acarreado honor y beneficios [1].

Sobre la historia que nos cuenta Norgate en torno a la invención de este nuevo género volveremos más adelante. Lo que importa aquí es que se tuvo la impresión de que el paisajismo constituía un auténtico descubrimiento. Pues esta distinción entre los fondos paisajísticos y el paisaje como «Arte absoluto e íntegro» quizá se haya difuminado un tanto. En realidad, la mayor parte de los historiadores del tema parecen ser de la opinión de que el uno fue surgiendo gradualmente del otro [2].

Este trabajo forma parte de una colección de ensayos presentados a Hans Tietze con ocasión de su septuagésimo cumpleaños, en marzo de 1950.

Se nos dice que los fondos paisajísticos naturalistas de la pintura del siglo XV engulleron, como si dijéramos, el primer plano en el XVI, hasta alcanzarse un punto, con especialistas como Joachim Patinier, a quien Durero llamaría «el buen paisajista» [3], en el que el tema religioso o mitológico queda reducido a un mero «pretexto». Aunque se registran algunos intentos esporádicos, obra de genios aislados como Lotto y Altdorfer, de prescindir totalmente del tema, parece deducirse de estos planteamientos que el paisajismo en el sentido moderno lo introdujeron maestros menores como Jakob Grimme o Herri Met de Bles, que prepararon el terreno a Pieter Bruegel [4].

Se puede admitir la exactitud general de este planteamiento y pese a ello tener la sensación de que le falta algo. De alguna manera no hace justicia a lo que Norgate llamaba la «Novedad» del género que aquí da la impresión de nacer de la pura atrofia de la pintura religiosa. Sin embargo, de todos los géneros que los «especialistas» del siglo XVI empezaron a cultivar en el norte, el paisajismo es sin duda el más revolucionario. La pintura de género permaneció ligada durante mucho tiempo a las concepciones didácticas del arte medieval, para ilustrar proverbios y subrayar moralejas. Hasta el bodegón podía justificarse a partir de la tradición alegórica y emblemática que sancionaba motivos tales como los símbolos de la *Vanitas* o las representaciones de los cinco sentidos. Desde luego también el paisaje tiene sus temas tradicionales, tales como las *Labores de los meses* o las *Cuatro estaciones,* pero difícilmente podría presentar estos temas aislados como su única *raison d'être.* Sin embargo, pasada la primera mitad del siglo XVI, el paisaje se convirtió en un tema aceptado tanto para cuadros como para grabados. En los interiores de tiendas de arte y de «gabinetes» de coleccionistas pintados por Jan Bruegel o H. Jordaens (ilustración 145) se advierte que los paisajes «puros» forman parte de la mercancía corriente en venta [5]. Es la época en que Van Mander dedica un capítulo entero de su poema didáctico a esta importante rama del arte. El paisajismo se ha convertido en una institución. De este aspecto institucional, y no de su desarrollo estilístico, es de lo que trata el presente trabajo. La diferencia entre estos aspectos se puede poner de relieve con un ejemplo famoso: desde un punto de vista estilístico, Durero fue uno de los mayores paisajistas del mundo. Sin embargo, como ha demostrado E. Tietze-Conrat [6], no dio el menor paso hacia la institución del paisajismo. Lo más probable es que para él sus famosas acuarelas topográficas fueron estudios que no hubiera sido honrado vender por dinero. Incluso a Lotto, que pintó su primer paisaje puro bajo el influjo del arte de Durero, tal vez le animara a dar ese paso otra tradición institucional: su predela paisajística forma parte en realidad de un marco, y por ello bien pudo haberla relacionado mentalmente con la marquetería *vedute* en sitiales de coro y molduras. ¡Qué diferente es la situación en la segunda mitad del siglo XVI! Un Lautensack, un Hirschvogel (ilustración 146) o un Coninxloo consideran su oficio pintar paisajes, y sus creaciones son aceptadas como cosa corriente.

En su importantísimo ensayo sobre el paisajismo, dedicaba M. J. Friedländer algunas páginas a la aparición de este tipo de «especialistas» [7], artistas que ya no lle-

van a cabo encargos diversos de cliente específicos, sino que trabajan para un mercado de consumidores anónimos con la esperanza de que sus productos gocen del favor del público. Fue la competencia en este mercado abierto, daba a entender Friedländer, la que impulsó a los pintores, hacinados en el bullicioso centro exportador de Amberes, a recurrir al desarrollo de especialidades nuevas. Lo que probablemente había sido práctica habitual en el taller de la Edad Media tardía, la división de trabajo entre pintores de figuras, pintores de fondo y, digamos, especialistas en bodegones, dio lugar entonces al nacimiento de diversos géneros que cultivaban los que tenían más probabilidades de ganarse la vida en una especialidad concreta.

La importancia que tiene esta explicación para nuestro aspecto «institucional» es evidente. El especialista en paisajes es obviamente el representante más tangible de esta institución, pero igual de obvio es que no puede prosperar sin su contrapartida, el consumidor o coleccionista, que crea la demanda. ¿Qué tipo de público constituía el mercado de este género pictórico sin precedentes o, por decirlo con la mayor concreción posible, cómo podía haber demanda de paisajes si ni el concepto ni el término existían siquiera?

Es en Venecia, y no en Amberes, donde se aplica por primera vez el término «un paisaje» a una pintura suelta. No cabe duda de que los pintores de Amberes estaban más avanzados en el desarrollo de fondos paisajísticos, pero no hay pruebas de que los coleccionistas de esta ciudad apreciaran ni denominaran la novedad. Los inventarios de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, que bien pueden considerarse representativos del gusto más cultivado de una familia del norte en las primeras décadas del siglo XVI, no contienen ni una sola referencia a un cuadro sin tema, sea paisaje o género [8]. Pero al mismo tiempo que se redactaban estos inventarios Marc Antonio Michiel empleaba la expresión «un paisaje» en sus notas con bastante libertad [9]. Ya en 1521 advertía *molte tavolette de paesi* en la colección del cardenal Grimani [10], y el contraste con el inventario del norte tiene mayor interés todavía dado que estas pinturas eran de mano de Alberto de Holanda [11]. No sabemos si se trataba de paisajes puros —probablemente no— pero para el entendido italiano tenían interés como paisajes tan sólo. Hay varias apuntaciones semejantes en las listas de Marc Antonio, la referencia, por ejemplo, a «los paisajes en grandes lienzos y otros dibujados en papel con la pluma por mano de Domenico Campagnola» [12], pero la más memorable quizá sea la descripción de la *tempesta* de Giorgione: «Un paisajito *[paesetto]*, en lienzo, con una tormenta, una gitana y un soldado [13].» Ilustre el cuadro que ilustre, para el gran entendido veneciano pertenecía a la categoría del paisajismo.

Las referencias de Marc Antonio a «paisajes» en modo alguno son algo aislado en el mundo de los entendidos italianos. Sabemos que en 1535 ofrecieron a Federigo Gonzaga de Mantua una colección de 300 pinturas flamencas, de las que compró 120. «Entre ellas», dice un testigo ocular, «hay veinte que no representan más que paisajes en llamas, que parece que se va uno a quemar las manos si se

acerca a tocarlas»[14]. Trece años después escribe Vasari en una carta muy conocida que «no hay casa de un zapatero remendón sin un paisaje alemán»[15]. Aun descontando la exageración que la frase contiene, su importancia es considerable. Max J. Friedländer pensaba que, en tanto el desarrollo del paisajismo en Amberes era susceptible de análisis histórico, ante la repentina aparición de cuadros y aguafuertes con paisajes en la región del Danubio (ilustración 147) el historiador tenía que admitir su derrota[16]. Pero si, como estos datos sugieren, el desarrollo del paisajismo sucedió a una demanda existente en los mercados del sur, la aparición simultánea de obras tales en regiones grandemente alejadas no resultaría ya tan misteriosa. Hay indicios de que esta demanda fue el don ofrecido por el sur renacentista al norte gótico.

La primera condición para que surgiera tal demanda sería, por supuesto, una postura estética más o menos consciente hacia los cuadros y los grabados, y esta postura, que aprecia la obras de arte por su valor artístico más que por su función y asunto, es sin duda producto del Renacimiento italiano. Hace cincuenta años, por lo menos, esta afirmación hubiera sido un tópico. Hoy día la reacción contra la aceptación demasiado fácil de este mismo parecer nos ha llevado a insistir tanto en la significación religiosa y simbólica del arte renacentista que tal vez convenga restablecer el equilibrio. El mismo Federigo Gonzaga comprador de los «paisajes con incendios» flamencos, tratando de obtener una obra de Miguel Ángel diría a su agente, como cualquier coleccionista:

> Y si os pregunta por casualidad que qué tema queremos, decidle que no deseamos ni anhelamos otra cosa que una obra de su genio, que esta sóla es nuestra intención particular y principal, y que no preferimos un material a otro ni nos es más querido un tema que otro, con tal que podamos tener un ejemplo de su arte único[17].

Un cambio tan radical en el mismo concepto de arte no pudo nacer y no nació de la noche a la mañana. Abundantes rastros de él se hallan en textos del siglo XVI que nos permiten seguir el nacimiento y evolución de la idea del arte entendido como una esfera autónoma de la actividad humana. En esta atmósfera de coleccionismo y afición al arte en seguida se otorgó al flamenco un lugar de honor[18]. Los mismos líderes de la moda renacentista en la Florencia del siglo XV fueron los más entusiastas compradores de tapices y cuadros flamencos[19], y es Fazio, un humanista napolitano, a quien debemos el primer elogio de los grandes maestros del norte.

El terreno estaba, pues, abonado en Italia para que se diera una demanda de pinturas del norte, dignas de encomio no por su temática sino por otras cualidades. Y sin embargo, esto nunca hubiera bastado para conseguir que los artistas norteños abandonasen del todo los temas de no haber puesto sobre el tapete la teoría artística italiana la idea de una pintura de paisajes.

En los *Diez libros sobre arquitectura* de Alberti, escritos según se cree hacia 1450

y publicados por vez primera en 1486, figura un capítulo [20] sobre la decoración de edificios e interiores. En él leemos:

> Tanto de pintura como de poesía hay diversas clases. Aquella en la que se retratan las grandes proezas de los grandes hombres, dignos de ser recordados, es diferente de la que describe los hábitos de ciudadanos privados, y distinta asimismo de la que representa la vida de los campesinos. La primera, de carácter majestuoso, debería usarse para edificios públicos y moradas de los grandes, en tanto que la última sería adecuada para los jardines, ya que es la más agradable de todas.
>
> Se alegra nuestro espíritu sobremanera con la contemplación de cuadros en los que se representa la deliciosa campiña, los puertos, la pesca, la caza, la natación, los juegos pastoriles: flores y verdor... [21]

Se advierte aún, en esta cita asombrosa, un énfasis en la actividad humana que la aleja de la idea de paisaje «puro». Alberti, cabría imaginar, era tan amigo de los tapices del norte, con sus escenas de caza y cetrería, como los Médicis en la época en que fueron escritas esas páginas. Pero a través de sus mismas reflexiones sobre estos temas del norte el acento se va desplazando sutilmente. Ya no ve en estos cuadros una mera decoración, sino arte digno del mayor aprecio por su efecto psicológico. Lo que queda más explícito aún en otro párrafo del mismo capítulo:

> Los que padecen fiebre obtienen gran alivio de la contemplación de fuentes, ríos y arroyos pintados, hecho que está en la mano de cualquiera comprobar: pues si por casualidad está una noche en la cama y no puede dormir, no tiene más que representarse en la imaginación las aguas y fuentes límpidas que en alguna ocasión haya visto, o un lago quizá, y su sensación de sequedad se esfumará al instante y el sueño vendrá a él dulce y profundo...

Para Alberti, por tanto, la pintura no es ya ilustración ni decoración. En sus efectos sobre la mente humana está vinculada con la música, en sus categorías con la poesía. A partir de estas claves elaboraría Leonardo la primera teoría estética completa del paisajismo, antes incluso de que naciera el primer paisaje.

Las notas de Leonardo rebosan sin duda de referencias al paisajismo, pero son estas detalladas observaciones de fenómenos naturales las que me parecen decisivas porque, al fin y al cabo, también podían usarse, y así se pretendía probablemente, en el tratamiento de los fondos paisajísticos. Pero hay paisajes de Leonardo que trascienden con mucho estas indicaciones técnicas y ubican con firmeza la concepción global de la pintura sobre esos nuevos cimientos en virtud de los cuales únicamente cabe entender el paisajismo como una actividad independiente.

Así, leemos en una famosa sección del *Paragone:*

> Si el pintor quiere ver hermosas mujeres que enciendan su amor, tiene la facultad de crearlas, y si desea ver monstruosidades que le llenen de pavor, diversión, risa o hasta compasión, él es su Señor y Creador. Y si desea forjar parajes y desiertos, lugares

fríos y umbrosos en épocas de calores o cálidos cuando haga frío, los forja. Y si desea valles o desea descubrir vastas extensiones de tierra desde cumbres montañosas y contemplar el mar en el lejano horizonte tras de ello, en su poder está; e igual si quiere ir con la mirada hacia las altas montañas desde los valles bajos o desde las altas montañas hacia los valles profundos y la línea costera. En realidad, todo lo que exista en el universo en potencia o en acto, o en la imaginación, él lo tiene primero en su mente y luego en sus manos, y estas [imágenes] son tan excelentes que presentan la misma armonía proporcionada al primer vistazo, como es propio de las cosas mismas... [22]

El alegato en favor del pintor contenido en este trascendental pasaje excede de todo cuanto se había dicho anteriormente. Si Alberti considera la pintura desde el punto de vista de su efecto psicológico sobre el espectador, Leonardo profundiza en las facultades motrices del proceso creativo en sí. Si Alberti compara poesía y pintura por la variedad de su temática, Leonardo extrae sus conclusiones definitivas del *Ut pictura poesis* horaciano reclamando para el pintor las prerrogativas del genio. Y lo que él crea es importante no en virtud de su relación con un tema importante, sino porque, como la música, refleja la armonía del Universo mismo [23].

No sabemos hasta qué punto eran conocidas o aprobadas las teorías extremistas de Leonardo por los amantes del arte cultos de Milán o Venecia [24], pero la idea de que la pintura era una especie de poesía, respaldada por la autoridad de Horacio, gozaba de una amplia aceptación [25]. Tal vez esté detrás del consejo de Bembo a Isabella de Este de no atar demasiado a Giovanni Bellini a un programa, ya que prefería seguir su propia imaginación [26]. En cuanto se universalizase esta actitud, era lógico que la idea de una pintura de tipo «pastoral» se les ocurriera a muchos. ¿No cabe deducir que Giorgione creó su nueva clase de tema dentro de tal marco, que sus clientes venecianos le aceptaron como un Sannazaro o un Tebaldeo de la pintura más que como mero ilustrador de oscuros temas clásicos? ¿Y no cabe imaginar que el cardenal Grimani utilizara una fraseología similar para explicar sus *tavolette di paesi* septentrionales a un visitante perplejo? La teoría clásica había creado una atmósfera en la que los productos del realismo del norte podían contemplarse a una luz del todo nueva y posiblemente imprevista.

Es verdad que el género pastoral de Giorgione o de Campagnola (ilustración 148) no termina de ser paisajismo puro. Pero si el coleccionista del Renacimiento buscaba una autoridad en la que fundamentar su preferencia por la pintura no ilustrativa, también podía hallarla en los autores clásicos que habían escrito sobre arte, y de los que cada vez en mayor medida procedían el vocabulario y las normas críticas.

En Plinio y en sus capítulos sobre el arte clásico buscaba el italiano culto términos y categorías con los que analizar y pensar el arte de su época. Y en Plinio no sólo encontraría la idea de unos cuadros con paisajes, sino también la noción de artista especializado, que durante tanto tiempo quedaría ligado a ellos.

Podría ser un tema muy agradecido para una tesis doctoral rastrear la aplicación de los apodos de Plinio a los artistas nuevos, uno tras otro, en la literatura de los

siglos XVI y XVII. Así por ejemplo, de todos los estudiosos de la literatura artística italiana es conocida la enorme influencia que en la ulterior apreciación de la pintura de género en la teoría académica tuvo su caracterización de Pyreicus, el proverbial pintor de barberías, como «pintor de inmundicias»[27]. El apelativo de *rhyparographos* fue transferido de maestro a maestro y de escuela a escuela con monótona insistencia. Pero pese a la condena que llevaba implícita, lo cierto es que ni siquiera la influencia de este pasaje fue del todo negativa para el desarrollo de la pintura de género. Gracias a él tuvo el especialista de esa clase de temas un puesto en el rígido mundo de la teoría artística, y si un pintor como Pieter van Laer estaba dispuesto a resignarse a verse identificado con el mítico Pyreicus, su posición en el mundo del arte quedaba garantizada[28]. Pues, ¿no reconoce Plinio que sus obras rebosaban de vitalidad gozosa y que alcanzaban un precio superior al de las mejores obras de muchos pintores?

Este proceso de identificación de artistas vivos con figuras de Plinio había comenzado ya en el siglo XV[29], y en el XVI el hábito estaba asentado firmemente. Todo el mundo artístico se veía a través de esta pantalla preexistente. Cualquier cosa que cuadrara —y las tersas y oscuras referencias de Plinio se prestaban a muchas interpretaciones— podría abrirse paso en la conciencia del coleccionista. El arte del todo extraño y sorprendente de El Bosco, por ejemplo, vino a identificarse con la categoría humorística de los *Grilli,* a la que alude Plinio en términos un tanto crípticos, y así tuvo asegurado un nicho en el panteón de los pintores el primer pintor «especialista» del norte[30].

Ahora bien, entre los especialistas mencionados por Plinio figura en puesto relativamente prominente un paisajista. Se trata del pintor romano Studius (o Ludius), que prosperó en la época del emperador Augusto ganando fama, ya que no mucho dinero, con pinturas murales.

> ... Pintó casas de campo, pórticos y parques, arboledas, matorrales, colinas, estanques, estrechos, ríos, costas, lo que se quisiera. Y pintaba allí todo tipo de gentes caminando, o embarcadas, o dirigiéndose a las aldeas a lomos de burros o en carruajes, y también pescadores, granjeros, cazadores o vendimiadores[31].

El hecho de que un maestro de la Edad de Oro se hubiera especializado en este tipo de temas no podía por menos que influir en la apreciación del paisajismo entre el público cultivado del Renacimiento. Por fortuna es éste un aspecto en el que nos vemos obligados a fiarnos de la mera conjetura. Cuando Paolo Giovio, el gran árbitro del arte e inspirador de las *Vidas* de Vasari, habla de la obra de Dosso a finales de la tercera década o comienzos de la cuarta[32], nos damos perfecta cuenta de que percibía su arte a través del relato de Plinio:

> La gentil manera de Dosso de Ferrara se aprecia en sus obras regulares, pero sobre todo en los llamados *parerga.* Pues al dedicarse con entusiasmo a las placenteras diversiones de la pintura solía pintar rocas melladas, arboledas verdes, las firmes riberas de

ríos que se atravesaban, las obras florecientes del campo, las labores duras y alegres de los campesinos, y también las distantes perspectivas de la tierra y el mar, flotas, granjas, caza y ese género tan grato a la vista con un estilo profuso y festivo [33].

El texto de Giovio es notable por varias razones. En primer lugar, porque bien puede tratarse de la descripción detallada más antigua de un paisaje pintado en la época moderna que no hace referencia a un postulado, como Alberti o Leonardo, sino a una obra contemporánea real. En segundo, porque al describir la obra recurre —también por vez primera, a lo que parece— a la palabra *genus* en este contexto, *cuncta id genus spectatu oculis iucunda,* de lo que se deduce que para Giovio y sus amigos de igual parecer los paisajes de Dosso (ilustración 149) encajaban realmente en un «tipo» o género artístico reconocido. En tercero, porque demuestra que este nuevo género tenía un lugar establecido en la jerarquía de valores incluso en un documento tan primitivo [34]. Dosso da muestras de su pericia no sólo en su «obra regular», *justis operibus,* sino más todavía en los *hors-d'oeuvre* del arte, en *parerga* que alegran la vista. El término *parerga* o *parergia* deriva también de Plinio, que dice que entre las famosas pinturas murales de Atenas de Protógenes figuraban varios buques de guerra pequeños en «lo que los pintores llaman *parergia*» (es decir, accesorios), al objeto de hacer alusión a su pasado de pintor de barcos [35]. En este sentido de fondo paisajístico el término se utiliza ya en el *ambiente* del *Quattrocento* en la Italia septentrional, aparece en una de las descripciones de pinturas ficticias de la *Hypnerotomachia* [36] de Colonna, lo que ratifica la amplia influencia de las descripciones de Plinio.

Leída en el contexto de la estética renacentista, la observación de que este tipo de *parerga* es grato de ver no deja de ser un tanto ambigua. El gran arte, sin duda, ha de hablar al intelecto y no a los sentidos, ha de exhibir invención, simetría y proporción y conducir al espíritu a la contemplación de cosas superiores. Sin embargo, estas fruslerías no dejan de tener su función. Como había observado Alberti, podían servir de legítimo recreo. Al igual que las «venas más ligeras» de la poesía y la música, contribuían al restablecimiento de los ánimos más exhaustos del hombre de negocios.

Desde el punto de vista de las teorías artísticas del Renacimiento, podría afirmarse pues que si tal especie de pintura no existía aún, había que inventarla. Pero existía por supuesto, de alguna manera, en las tradiciones norteñas de pintura realista. En este marco por tanto podían encuadrarse los admirados productos de la paciencia y habilidad de los septentrionales, y si el marco quedaba un tanto chico para dar cabida a la totalidad de estas pinturas, no había más que recortar los primeros planos «góticos» para que los gratos *parerga* lucieran más todavía.

No resulta fácil decir cuándo se reflejó en el arte del norte esta postura. Su impacto sobre un artista criado en la tradición gótica podemos apreciarlo en los *Diálogos* de Francisco de Hollanda. Las famosas observaciones sobre los «flamencos» convertidos a la fe académica por el portugués que pone en boca de su «Miguel Ángel» pueden considerarse típicos. El defecto de los artistas del norte es precisamente, se nos dice, que pintan

para cautivar los ojos externos acumulando objetos agradables: «Ropajes, campiñas verdes, árboles umbrosos, ríos, puentes y lo que llaman paisajes *(a que chaman paisagens)*.» Pero se apresura a añadir que no condena totalmente el arte flamenco por dedicarse a estas cosas, sino tan sólo porque quieren sobresalir en demasiadas disciplinas, cada una de las cuales tiene dificultad suficiente para dedicar la vida entera a su estudio [37].

El rumbo ulterior de la pintura flamenca bajo la influencia de los prejuicios renacentistas está casi previsto en esta observación. La escuela acabó por escindirse realmente en los que deseaban competir con los italianos pintando figuras [38] y lo que preferían cultivar y explotar sus especialidades tradicionales más que sobresalir en demasiadas disciplinas.

La opinión renacentista de que, en pocas palabras, los flamencos contaban con una disciplina propia, bien que tan sólo en los *parerga* del arte, gozó de aceptación general no ya en el sur, sino entre los mismos norteños. La idea aparece claramente expresada en los versos añadidos por Lampsonius al retrato de un «especialista» en paisajes, Jan van Amstel [39].

> Propria Belgarum laus est bene pingere rura;
> Ausoniorum, homines pingere, sive deos
> Nec mirum, In capite Ausonius, sed Belga cerebrum
> Non temere in gnava fertur habere manu
> Maluit ergo manus Jani bene pingere rura
> Quam caput, aut homines aut male scire deos…

La conclusión de que los septentrionales son famosos por sus buenos paisajes por tener el cerebro en la mano mientras que los italianos, que lo tienen en la cabeza, pintan cuadros mitológicos e históricos demuestra que Lampsonius acepta el prejuicio académico. Sin embargo, añade, vale más pintar paisajes bien que figuras torpemente, y Jan van Amstel acertaba en aplicarse a lo suyo.

Lo que en estos versos se trasluce no es una mera resignación a ocupar un puesto inferior. La idea de que cada nación y cada escuela artística debe hacer lo que se le da mejor delata una transformación radical del consejo de arte. La división del trabajo en los talleres de la época gótica tardía había tenido el objetivo práctico de acelerar el trabajo de un encargo dado. Ahora, la división del trabajo no se aplica ya a una pintura concreta, sino al arte como tal, y cada nación debe hacer su aportación al arte como idea abstracta en el terreno en que mejor dotada esté.

A lo largo de los siglos posteriores la posición de los artistas norteños en el mundo artístico italiano estuvo determinada por la aceptación general de que gozó esta idea. Desde los flamencos que tenía Ticiano en su taller para pintar fondos paisajísticos hasta Bril, Elsheimer, Claude, incluso Philip Hackert, el artista del norte podía ganarse la vida en Italia si aceptaba el papel de especialista en que le habían encasillado la tradición septentrional y la teoría meridional [40].

Hay testimonios de que esta aparente superioridad nacional de los *oltramontani* en cierta rama del arte desconcertó a sus colegas italianos en una fecha relativamente

temprana. Paolo Pino [41] trata de explicarla en un escrito de 1548 con una teoría que merece la pena analizar.

> Los septentrionales tienen un don especial para los paisajes porque retratan los escenarios de su misma patria, que ofrece motivos más adecuados en virtud de su aspereza, mientras que los italianos viven en el jardín del mundo, que es más delicioso de contemplar al natural que en un cuadro.

Tenemos aquí la primera formulación de la idea de lo «pintoresco» que suele asociarse con el siglo XVIII [42]. Italia, dice Pino, tal vez sea el país más hermoso del mundo, pero en los cuadros no sale bien, mientras que las regiones agrestes desde las que saludan los *oltramontani* constituyen el país ideal de un pintor. Es obvio que Pino creía que las extravagantes formaciones rocosas gótico-tardías que veía en los cuadros de Patinier y sus seguidores (ilustración 150) eran fiel reproducción de la tierra natal de estos artistas. Pero como quiera que sea, explicaciones de este tipo subsisten, en formas menos crudas, en muchos estudios más refinados sobre el arte del paisaje. Se nos remite a la parte alta del Mosa para explicar el estilo de Patinier [43] o se sitúa el origen del arte de Altdorfer, Huber y hasta Bruegel en la impresión que les hicieron los escenarios alpinos. Está perfectamente confirmado [44] que en la *oeuvre* de estos maestros se reflejan a veces elementos de tales escenarios naturales, pero como explicación del desarrollo del paisajismo estas teorías me parecen poco mejores que las de Pino, pues si estos ejemplos demuestran algo, es lo largo y arduo que es el camino que une percepción y representación. Al fin y al cabo, los paisajes del siglo XVI no son «vistas» sino sobre todo acumulaciones de rasgos individuales; son conceptuales más que visuales.

En este contexto es donde adquiere importancia la anécdota de Norgate sobre la intervención del paisajismo.

> La primera vez, según me han dicho en el extranjero, fue así. Un caballero de Amberes que era un grande *Liefhebber* (Virtuoso o Amante del Arte) y volvía de un largo viaje que había hecho por el País de Lieja y el Bosque de las Ardenas, llega a visitar a un viejo amigo, un hábil pintor de esa Ciudad, cuya Casa y Compañía era dado a frecuentar. Al Pintor lo encuentra al Caballete, en un trabajo que acomete con gran diligencia, en tanto que su amigo recién llegado, paseando, relata las aventuras de su largo Viaje, las Ciudades que vio, los bellos panoramas que contempló en un Campo de extraña mención, lleno de Rocas alpinas, viejos Castillos y edificios extraordinarios, etcétera. Con cuyo relato (que se iba alargando) el pronto y dispuesto Pintor se deleita tanto que, sin que su paseante amigo lo advierta, hace a un lado su obra, y en una tabla nueva comienza a pintar lo que el otro narra, describiendo su descripción en un Carácter más atractivo y duradero que las palabras del otro. En resumen, que para cuando el Caballero puso fin a su largo Discurso, el Pintor había llevado su obra a tal perfección que el Caballero al ir a partir, y dirigiendo la vista casualmente en esa dirección, se quedó atónito y maravillado de ver esos lugares y ese País tan a lo vivo expresados por el Pintor como si lo hubiera visto con sus ojos o sido Compañero suyo

en el Viaje. Este Ensayo primero en el Paisaje parece ser que valió al Pintor Dinero y Fama. Esto lo empezaron otros a imitar... [45]

Esta historia es algo más que un eco del *Paragone*. En realidad como reconstrucción ideal del «primer paisaje» difícilmente se podría mejorar. Enseña la lección de qué poco debió al ojo del pintor y cuánto a su imaginación, de cuánto aportó el *Liefhebber* a su origen y también lo pronto que iba a estar presto a reconocer en cualquier imagen de repertorio de una «roca alpina» o en cualquier estereotipo de un viejo castillo o en cualquier «panorámica» imaginada la misma escena contemplada en el viaje. Y hay otro elemento en la historia que debemos subrayar: el caballero era un viejo amigo del ingenioso pintor. Solía frecuentar su casa y volvía a ella tras el viaje con el único propósito de referirle todas las escenas pintorescas que había visto. Fue esta familiaridad con la obra del pintor —nada nos impide extrapolar— la que puso en armonía su espíritu con las vistas del viaje. Su enumeración de «bellos parajes» estaba condicionada ya por las imágenes que había contemplado anteriormente en los cuadros de su amigo.

En otras palabras, creo que la idea de un arte inspirado por la belleza natural, idea que subyace en los escritos de Pino no menos que en otros más sofisticados es, cuando menos, una simplificación excesiva y muy peligrosa. Es posible incluso que invierta el proceso real mediante el cual descubre el hombre la belleza de la naturaleza. Decimos que un escenario es «pintoresco» —como Richard Payne Knight supo hace mucho tiempo [46]— cuando nos recuerda pinturas que hemos visto. Y para el pintor, a su vez, sólo puede convertirse en «motivo» lo que puede asimilar al vocabulario que ya ha aprendido. Como dice Nietzsche del pintor realista:

> ¡Fiel y completa la Naturaleza! Pero, ¿cómo empezar,
> cuándo terminar el retrato de la Naturaleza?
> ¡Infinito es hasta el menor fragmento!
> Y acaba pintando lo que le gusta de ella.
> ¿Y qué le gusta? ¡Lo que puede pintar! [47]

No pueden entenderse los orígenes del paisajismo sin tener presente de continuo esta verdad. Así, si Patinier, por ejemplo, incorporaba realmente recuerdos de los escenarios de Dinant a sus cuadros, si Pieter Bruegel se inspiraba realmente en los picos de los Alpes, sería porque la tradición de su arte les había equiparado con un símbolo visual a la mano para las rocas aisladas y abruptas que les permitía entresacar y apreciar estas formas en la naturaleza.

Hay que reconocer que estas cuestiones de prioridad a menudo no es posible resolverlas empíricamente. Pero unos cuantos ejemplos del siglo XVI parecen indicar que el paso de «arte a paisaje» que tan conocido es por los autores que en el XVIII escribieron sobre «bellezas pintorescas» había comenzado ya en una época tan anterior.

El ejemplo del descubrimiento que de la belleza de los ocasos venecianos hizo Aretino a través del color de Ticiano es demasiado conocido para que merezca la

pena citarlo [48], pero podemos mencionar aquí otro ejemplo de sensibilidad artística despertada, aunque sea un poco más conjetural.

Se recordará que el duque de Mantua compró un gran «juego» de escenas nocturnas flamencas con ciudades en llamas: un motivo probablemente derivado de los paisajes infernales de El Bosco [49]. Pues bien, sabemos que en los años en que hizo esta adquisición un joven italiano, Cristoforo Sorte, trabajaba en esa ciudad a las órdenes de Julio Romano. El raro folleto de Sorte *Osservazioni nella pittura,* publicado en Venecia en 1580 [50], contiene el tratamiento sistemático del paisajismo más antiguo. El plato fuerte del atractivo librito de Sorte lo constituye una descripción de un incendio que presenció en Verona en 1541.

Sorte nos cuenta que un noche le despertó el repique de las campanas y salió corriendo hacia la ciudad, asolada por un pavoroso incendio. Al llegar al Puente Nuevo se detuvo un rato para admirar los «maravillosos efectos de aquel incendio, porque los lugares cercanos y lejanos se veían iluminados a un tiempo por tres resplandores diferentes». Describe en términos verdaderamente pictóricos el brillo rojo de las llamas, el reflejo de la escena en las aguas trémulas del Adigio y el efecto de la luz de la luna sobre las ráfagas de humo que iban a fundirse con las nubes. «Y como en aquella época era pintor, lo reproduje todo en colores.» Al describir su procedimiento con gran detalle, Sorte añade que sus observaciones pueden resultar útiles para los pintores que deseen representar escenas nocturnas tales como la quema de Troya o el saqueo de Corinto. ¿No es lícito suponer que la visión de la catástrofe que presenció no le habría llamado la atención por «pintoresca» de no estar familiarizado con esta categoría pictórica?

Análogamente, según parece, el descubrimiento de los escenarios alpinos no precede, sino que sigue a la difusión de grabados y cuadros con panoramas montañosos. Por lo menos una de las primeras valoraciones literarias de una región alpina guarda un parecido tan notable con las típicas composiciones paisajísticas de la época (ilustración 155) que difícilmente puede ser accidental la semejanza. Fue Montaigne el que, en 1580, dijo del valle del Inn que era «el escenario más agradable que he visto nunca» [51].

> A veces las montañas se juntaban y se cerraban, y luego volvían a abrirse a nuestro lado del río... y daban paso a tierras cultivables en las faldas de las montañas, donde no eran muy pendientes, y luego se abrían panorámicas a llanuras a diversos niveles, todas llenas de moradas nobles e iglesias hermosísimas, y todo esto cercado y amurallado de todos lados por montañas de altura infinita.

Así, aunque lo usual sea presentar el «descubrimiento del mundo» como motivo subyacente del desarrollo del paisajismo, casi nos sentimos tentados a invertir la fórmula y afirmar la prioridad de la pintura de paisajes sobre el «sentimiento» del paisaje. Pero no es necesario llevar este razonamiento a su extremo paradójico. Lo único que importa en este contexto es que este movimiento en una dirección «deductiva» de la teoría artística a la práctica artística, de la práctica artística al sentimiento artístico, merece ciertamente ser tenido en cuenta. Una vez admitido esto queda la

importancia de todas las subdivisiones teóricas del paisajismo. Ellas son las que nos aconsejan volver de Plinio a Vitruvio.

En el séptimo libro de Vitruvio encontraría el artista del Renacimiento el capítulo sobre la pintura mural en el que el autor clásico se desata en violentas injurias contra las invenciones «surrealistas» de los decoradores de su época [52] cuyos fantásticos diseños desafiaban todas las reglas del gusto y la razón. Oponía a estos antepasados del «grutesco» el estilo decorativo que había estado en boga en tiempos anteriores, cuando se pintaban las paredes de las habitaciones a imitación de las decoraciones de los escenarios teatrales, en tanto que los pasillos largos solían decorarse con paisajes realistas.

> ... Los pasillos, a causa de su longitud, los decoraban con diversas escenas, imágenes que representaban el carácter de ciertas localidades, pintando puertos, promontorios, costas, ríos, fuentes, estrechos, santuarios, arboledas, montañas, rebaños y pastores [53]...

La lista de temas es muy parecida a la que da Plinio relativa a las pinturas de Studius. Pero la importancia de Vitruvio tal vez resida en el especial hincapié que hace sobre las perspectivas naturalistas opuestas a las decoraciones grutescas. Cierto es que su autoridad no bastó para contrarrestar la autoridad superior de las auténticas reliquias clásicas —siguieron pintándose grutescos en el Renacimiento pese a las protestas de puristas como Daniele Barbaro— [54]. Pero esta recomendación de vistas del natural para decorar paredes no pudo dejar de tener su efecto sobre el desarrollo del género en el sur, desde el panorama ilusionista de Peruzzi en la Villa Farnesina (ilustración 151) a los frescos con paisajes de Veronés en la Villa Maser e incluso a las lunetas de Paul Bril y hasta de A. Carracci [55], que a su vez suelen considerarse precedentes del paisaje ideal de Claude [56]. Tampoco esta relación sería del todo fortuita, pues el mandato de Vitruvio de representar una vista simulada en las paredes de la casa de campo italiana obligaba al pintor a evocar una visión del jardín del mundo que estaba afuera. Así, quizá, esta necesidad «institucional» llevara a los artistas a desarrollar un nuevo vocabulario mediante el cual pudiera ser asimilada y traducida a pintura la belleza de los escenarios meridionales. Además, esta nueva tarea obligaría al pintor a abandonar la acumulación «conceptual» de detalles pintorescos que habían desarrollado los especialistas del norte y a estudiar los efectos a través de los cuales puede obtenerse una ilusión de atmósfera y distancia [57].

Pero aunque esta relación entre Vitruvio y la creación del «paisaje ideal» haya de permanecer un poco dentro de la conjetura, difícilmente cabe duda de la importancia del conjunto de la cita para la historia ulterior del paisajismo. Vitruvio se había referido a la práctica de adaptar diversos tipos de escenario teatral a la decoración de habitaciones.

Retrocediendo del capítulo sobre la decoración a la sección anterior sobre los teatros, el artista verá aclarada esta observación en el famoso pasaje que explica las diferentes propiedades de los escenarios trágico, cómico y satírico [58]. El escenario trágico se llena con objetos «regios» tales como columnas, frontones y estatuas, el escenario cómico

con panoramas «comunes» tales como edificios privados, mientras que las obras satíricas se representan en un escenario con árboles, cuevas, montañas y otras imágenes rurales (ilustración 154). El paralelismo entre la dignidad de los temas en la literatura y la pintura nos es conocido por la clasificación de Alberti. Pero si Alberti hacía corresponder el paisajismo como tal al peldaño más bajo de la escala social, el pasaje de Vitruvio podía servir de punto de partida para una subdivisión del género paisajístico mismo en función de «niveles» sociales. Así, cuando Lomazzo escribió en 1585 la primera obra sistemática sobre el paisajismo —cinco años después de las observaciones más técnicas de Cristoforo Sorte— estuvo evidentemente influido por estas distinciones[59].

> Los que han dado pruebas de excelencia y gracia en esta rama de la pintura, tanto en lugares públicos como privados, han descubierto varios tipos de escenario, tales como lugares subterráneos fétidos y oscuros, religiosos y macabros, en los que se representan cementerios, tumbas, casas abandonadas, parajes siniestros y solitarios, cuevas, guaridas, charcas y estanques; [en segundo lugar] lugares privilegiados en los que muestran templos, consistorios, tribunales, gimnasios y escuelas, [o si no] lugares de fuego y sangre con hornos, molinos, mataderos, horcas y picotas; otros brillantes con aire sereno, en los que representan palacios, moradas principescas, púlpitos, teatros, tronos y todas las cosas magníficas y regias; otros aún lugares de deleite con fuentes, campos, jardines, mares, ríos y sitios donde bañarse o bailar.
>
> Hay todavía otro tipo de paisaje en el que se representan talleres, escuelas, posadas, plazas de mercado, desiertos terribles, selvas, rocas, piedras, montañas, bosques, acequias, agua, ríos, barcos, lugares de reunión frecuentados, baños públicos o más bien *terme*[60].

La enumeración de Lomazzo es cualquier cosa menos lógica. ¿Cuál es la diferencia entre los lugares «privilegiados» y los «brillantes»? ¿Por qué las escuelas y hasta los baños figuran en dos categorías? La sistematización no es en ningún momento el fuerte de Lomazzo, y su distinción de varios géneros paisajísticos resulta especialmente confusa. Sin embargo, las categorías de Vitruvio dan la clave de todo esto. Que Lomazzo las tuvo en mente se deduce claramente de la referencia a «objetos regios» tales como los que llenan el escenario trágico. Las «cuevas» del escenario satírico quedaron ampliadas en su modo siniestro, mientras que el escenario cómico probablemente sea responsable de su última categoría de paisajes realistas.

Visto el origen arbitrario y casual de estas distinciones, su destino ulterior resulta verdaderamente asombroso. Pues los «lugares privilegiados» de Lomazzo se convirtieron sin duda en el paisaje heroico de Poussin, sus «lugares de deleite» en la pastoral de Claude, sus «guaridas siniestras» en la temática de Salvator Rosa y Magnasco, y sus posadas y plazas de mercado en las *bambocciate* holandesas[61].

La extraña carrera de estas categorías, como sabemos, tampoco terminó aquí. Se ha explicado a menudo el proceso a través del cual fueron a su vez proyectadas en la naturaleza[62]. En la literatura dieciochesca hay incontables pasajes como éste, tomado de una guía del Lake District que promete llevar al turista

de los toques delicados de Claude, que cobran vida en Coniston Lake, a los nobles escenarios de Poussin, exhibidos en el lago de Windermere, y desde allí a las estupendas ideas románticas de Salvator Rosa, materializadas en el lago de Derwent [63].

¿Se hubieran escrito estas líneas, cabe preguntar, de no haber sentado Vitruvio el precedente al distinguir los tres tipos de escenario, que se convirtieron en tres tipos reconocidos de paisaje?

Pues las convenciones artísticas académicas, por arbitrarias e ilógicas que puedan haber sido, no eran tan sólo reglas pedantes destinadas a cortar el vuelo de la imaginación y embotar la sensibilidad del genio; proporcionaban la sintaxis de un idioma sin el que la expresión hubiera resultado imposible. Fue precisamente un arte como el paisajismo, que carecía del armazón fijo de una temática tradicional, el que precisó para desarrollarse de un molde preexistente en el que el artista pudiera verter sus ideas. Lo que había comenzado con modos fortuitos cristalizó en estados de ánimo reconocibles, variedades de sentimiento sobre las que se podía actuar a voluntad. En la historia de la música se encuentra el mejor ejemplo de la importancia de tal armazón para el desarrollo de un idioma. Las formas de danza de diversos estratos sociales, por ejemplo, se convirtieron en los vehículos de expresión de la música absoluta. La secuencia de modos relativamente fija de la forma sonata que nació de la *suite* de danza se demostró una inspiración y no un estorbo para los grandes maestros.

Quizá convenga recordar que en los mismos años en que Beethoven publicaba la Sinfonía Heroica y la Sinfonía Pastoral Turner estaba preparando las cien láminas de su *Liber Studiorum.* Cada una de sus composiciones paisajísticas llevaba una letra que hacía referencia a la categoría a la que pertenecía: H. significaba Histórica, Ms. Montañosa, P. Pastoral (ilustración 153), E. P. Pastoral Elevada (ilustración 152), Ma. Marina y A. Arquitectónica. Tal vez esta pretendida «clasificación de los diversos estilos de paisaje», como decía el folleto informativo [64], no fuera mucho más coherente que el sistema de Lomazzo de unos doscientos treinta años atrás. Y sin embargo no era un juego vano [65]. El *Liber Studiorum* constituía un deliberado reto a la edición facsimilar inglesa del *Liber Veritatis* de Claude, en cuyo prefacio Turner podía leer que Claude «no ha compuesto, ciertamente, de ninguna manera al estilo heroico de paisaje... su estilo es sin duda el rural» [66]. Para Turner el camino del progreso más allá de Claude pasaba por una multiplicación de categorías que permitieran abarcar cada vez más aspectos de la naturaleza. Iba a ser la última tentativa de esa especie, pues por aquella época las asociaciones emotivas estaban tan firmemente impresas en el rostro de la Naturaleza que no hacían falta letras, rótulos ni categorías. Pero incluso la lucha de Constable por la visión ingenua ¿no toma su *ethos* y su *pathos* del peso de la tradición que se había convertido en su herencia? [67]

El estilo all'antica: *imitación y asimilación*

El que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico [a su modelo], y que la semejanza no sea del tipo de la que se da entre un retrato y su modelo, donde se elogia más al artista cuanto mayor es el parecido, sino más bien del tipo de la que se da entre un hijo y su padre. Aquí, aunque suela haber una gran diferencia de rasgos individuales, cierta sombra y, como dicen nuestros pintores, un aire perceptible sobre todo en el rostro y los ojos genera esa semejanza que nos recuerda al padre en cuanto vemos al hijo, y eso que si la cosa se sometiera a medición, se comprobaría que todas las partes eran distintas: alguna cualidad ahí oculta tiene esa propiedad. Por esto tenemos que llevar cuidado en que, cuando una cosa sea parecida, no lo sean muchas, y de que lo que es parecido quede oculto de forma que sólo la pesquisa silenciosa de la mente pueda captarlo, que sea inteligible más que descriptible. Deberíamos por tanto hacer uso de otra cualidad y tono interno del hombre, pero evitar sus palabras. Pues un tipo de semejanza está oculto y el otro se destaca; uno hace poetas, el otro simios.

Francesco Petrarca, *Le familiari,* XXIII, 19, 78-94 [1]

Cuando a Durero le dijeron en Venecia que su obra «no iba con la manera antigua, y por tanto no era buena» [2], hubo de enfrentarse al principal criterio de exclusión que caracteriza la crítica artística y literaria del Renacimiento. Mucho menos fácil ha resultado especificar el criterio de inclusión que liga las obras renacentistas con los productos griegos y romanos. Estos problemas quedan manifiestos en el primer intento serio de hacer una lista de modelos antiguos específicos del estilo *all'antica,* el *Censo de obras de arte antiguas conocidas por los artistas del Renacimiento* emprendido por el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York (bajo la dirección de Phyllis P. Bober) en colaboración con el Instituto Warburg de la Universidad de Londres [3]. La dificultad que presenta el definir la deuda exacta de los artistas del Renacimiento para con la Antigüedad es doble: reside tanto en la tenacidad de la tradición como en su flexibilidad. Gracias a la tenacidad de las creaciones antiguas, muchas fórmulas representacionales siguieron en circulación a lo largo de la Edad Media [4]; gracias a su flexibilidad, pudieron ser en todo momento cambiadas y transmutadas para satisfacer las necesidades de una composición determinada. Sin embargo, ni la fórmula tradicional ni el motivo transmutado habrían de aceptarse necesariamente en el canon del estilo *all'antica,* mientras que podían serlo creaciones nuevas.

Para volver a centrar estas cuestiones quizá convenga remitirse a los debates renacentistas sobre el estilo literario [5]. Tampoco en el estilo literario latino se había llegado a interrumpir del todo la tradición clásica. De lo que se quejaban los humanistas

Este artículo se presentó en el vigésimo Congreso Internacional sobre Historia del Arte celebrado en Nueva York en 1961.

era tan sólo de que esta tradición había sido corrompida y degradada con «barbarismos». El primer paso hacia la reforma fue la exclusión de palabras o formaciones que no pudieron documentarse con autores «clásicos» donde «clásico» tenía, por supuesto, su sentido original de formar parte del canon de modelos. Aun cuando en este punto había acuerdo general, la exigencia de «imitación» positiva de estos autores canónicos resultó más contenciosa y también más esquiva. Petrarca, Policiano, el joven Pico y, por último, Erasmo, no tuvieron mayor dificultad para señalar los defectos de los argumentos de los ciceronianos ortodoxos, pues era obvio que la cantidad de copias fieles que podían hacerse sin degenerar en la mera repetición del modelo tenía un límite. Además, podían aducirse citas de autoridades de la Antigüedad contra una concepción tan estrecha de la *imitatio.* Quintiliano se opuso a la imitación mecánica de un modelo de estilo y Séneca estableció la fórmula —a menudo repetida— de que el imitador debe transformar su materia prima como la abeja transforma el néctar en miel o como el cuerpo asimila el alimento [6], añadiendo la feliz comparación de un parecido familiar que Petrarca a su vez trabajó en el hermoso pasaje que he elegido como divisa de este artículo. No sé de otra descripción tan notable del carácter misterioro y esquivo del parecido fisonómico.

El propósito de los ejemplos que figuran a continuación es el de ilustrar esta creciente indefinición del estilo *all'antica* y poner de relieve tanto el valor como las limitaciones de esta analogía entre estilos literarios y representacionales. Del extremo de la *imitatio,* al borde de la copia, nos sirve de ejemplo el relieve de una batalla de Bertoldo di Giovanni, otrora en la colección Médicis (ilustración 156). Su finalidad y razón de ser bien pudo haber sido reconstruir y restaurar una creación clásica conservada sólo parcialmente en un sarcófago con una batalla del camposanto de Pisa (ilustración 157) [7]. El detalle del guerrero que se derrumba sobre su caballo caído resulta esclarecedor tanto por la fidelidad de su copia como por la dirección de su ligera desviación: la torsión del cuerpo, que se ve más desde la espalda en la versión de Bertoldo. Ahora bien, este motivo de la Antigüedad, como ha demostrado Wilhelm Pinder [8], sobrevivió en el arte medieval. Hay no menos de dos variantes de la fórmula en una de las escenas de batallas de la Biblia Morgan (ilustración 158), y en ambas, siguiendo la tendencia de los estilos conceptuales, se gira el cuerpo colocándolo sobre el plano.

Si pudiéramos complementar esa recopilación del vocabulario humanista, nuestro Censo de Antigüedades conocidas para el Renacimiento, con una especie de Du Cange de fórmulas medievales supervivientes de este tipo (en especial de figuras difíciles y complicadas como ésa), tal vez apreciásemos con mayor claridad aún los incentivos que llevaban a los maestros renacentistas a contrastar el esquema tradicional con la versión clásica. Uno de estos incentivos era sin duda el superior dominio de la representación encarnado en la escultura clásica. La admiración por este dominio y la necesidad de orientación determinaría a menudo la selección de motivos. El motivo de un hombre que cae de su montura constituye un buen ejemplo de esta necesidad, porque tales acciones son obviamente difíciles de observar y más aún de posar en el estudio. La nota-

ble representación de una de tales caídas que se encuentra en la columna de Trajano (ilustración 159) [9] llegaría a ser utilizada en un movimiento complejo de género bien distinto; Burger ha demostrado que sirvió de modelo del lisiado curado por san Pedro (ilustración 160) en el ciborio de Nisio para Sixto IV, ese asombroso pastiche de fórmulas antiguas que no se tiene presente con la frecuencia que sería de desear cuando de analizar las características del estilo *all'antica* se trata. Hallamos aquí verdaderamente una analogía con la técnica de mosaico de aquellos tímidos humanistas cuyos discursos tantas veces resultan ser cadenas de retazos de citas desmañadamente adaptadas a un nuevo propósito. Del extremo opuesto de la modificación libre puede servir de ejemplo conciso el uso que parece haber hecho Donatello de idéntica figura en su versión del hijo colérico (ilustración 161). Las semejanzas son ciertamente mayores que las que tiene con el grupo de Penteo, miembro arrancado de miembro, que Warburg y Saxl relacionaron con esta escena [10]. Hay que reconocer, sin embargo, que la asimilación del motivo al naturalismo narrativo de Donatello es tan completa que nunca podría demostrarse la dependencia.

Estos procedimientos de imitación y de asimilación se dan en el estilo *all'antica* plenamente desarrollado. He escogido a Julio Romano como representante típico de este estilo. Su *Batalla de Constantino* (ilustraciones 162, 163 y 166), ambiciosísima evocación de una batalla romana, suelda los motivos tradicionales en una unidad nueva:

> Esta obra goza de universal aplauso por los heridos y los muertos que se ven allí, y por las posturas diversas y extrañas de infantes y jinetes que luchan en grupos de audaz concepción... se ha convertido en un punto de referencia para todos los que tuvieron que pintar batallas parecidas después; aprendió mucho de las antiguas columnas de Trajano y Aurelio en Roma, de donde sacó numerosas ideas para los trajes de los soldados, las armaduras, enseñas, baluartes, estacadas, arietes y todos los demás instrumentos bélicos... [11].

Lo que sorprende a Vasari son los conocimientos arqueológicos que incorpora la pintura y que sin duda merecerían un estudio especial. Los artistas precedieron a los eruditos en este dominio de *realia* recogidos de monumentos, y en ellos se incluye no sólo los trajes, sino los hábitos. Es sabido que Julio tomó una acción particularmente horripilante, la exhibición de las cabezas cercenadas de los enemigos, del «Relieve de Trajano» que forma parte del arco de Constantino (ilustración 164) sin copiarlo realmente. Nunca se han estudiado otros posibles precedentes, aunque Ramdohr observó en el siglo XVIII [12] que un sarcófago que se encuentra ahora en el Museo Nacional (ilustración 165) pudo ser una de las fuentes de Julio. La dependencia es innegable. Compárense, una vez más, las difíciles posturas de los caídos, tan admiradas por Vasari, pero también la posición que ocupan en la composición, el modo en que se relacionan con la figura central del vencedor heroico a caballo. En ambos casos aparecen entrelazados dos guerreros caídos en el camino del héroe, uno con la mano y el brazo en el suelo, el otro cayendo aún, el pie en el aire, mientras que otro guerrero se desliza

impotente de un gran caballo que alza las manos, justo detrás del héroe que avanza. Pero por llamativas que sean estas semejanzas, las variaciones introducidas por Julio resultan de mayor interés aún. El medio principal de ocultar una dependencia es la inversión, que es un proceso sencillo en la práctica de estudio, a través del calco, la *contre-épreuve,* etcétera. Julio le dio la vuelta al caballo de detrás del héroe, lo que hizo imprescindible un cambio de la posición del enemigo que cae. Adoptó un recurso similar para el otro soldado cayéndose, añadiendo un escudo para disimular la dependencia. E igual que el estilista que llega a dominar las leyes de la gramática de Cicerón puede mejorar una locución ciceroniana, Julio consideró que dominaba la anatomía y el movimiento lo suficiente como para ensayar variantes sobre invenciones antiguas y hasta mejorarlas con ayuda de estudios del natural. En este cuadro hay un ejemplo notable de tal interacción en el que hasta ahora creo que no se ha reparado. Desde hace tiempo se admite que dos bellos bocetos de desnudos que se encuentran en Oxford (ilustración 169) son estudios para dos soldados con armadura que, en el extremo derecho de nuestro cuadro, tratan de subir a una barca [13]. Ahora bien, este motivo se encuentra también en un desnudo de un relieve clásico que, según ha demostrado Phyllis Bober, fue copiado asiduamente en el Renacimiento (ilustración 170), y si comparamos relive y boceto no nos cabrá la menor duda de que la dependenca existe. Sin embargo, parece probable que Julio contrastase el motivo que tomaba prestado con un modelo vivo que posaría sentado en el suelo, formando un ángulo de 45 grados con el original.

La intensidad de tales modificaciones, desde luego, varía con la calidad del prototipo y las necesidades de la composición. Si pasamos al lado izquierdo del cuadro, el guerrero visto desde atrás, la figura tensa toda ella como un arco es un motivo frecuente en sarcófagos de amazonas [14] (ilustración 167), pero lo más probable es que una vez más Julio haya absorbido la lección sin copiar servilmente ninguna de estas figuras. Más interesante resulta su procedimiento en el caso del guerrero visto desde atrás y arrodillado sobre su caballo. El motivo de la figura que penetra en el cuadro luchando, como si dijéramos, es en verdad frecuentísimo, y podría documentarse a partir tanto de la tradición como de varios sarcófagos de batallas. Pero el contorno y la estructura del torso sugieren otro modelo, tan popular entre los artistas de la generación de Julio como la Antigüedad misma: el cartón de una batalla de Miguel Ángel o, en el caso de Julio, obviamente uno de los grabados de Marcantonio (ilustración 168), que cumplía aquí el mismo cometido que el modelo vivo en el otro ejemplo: garantizar la exactitud representacional. Esto no demuestra que Julio fuera incapaz de inventar un motivo, sino sólo que aplicaba una ley de economía.

Se da asimismo una sugerente semejanza entre uno de los soldados de la batalla que se dispone a apuñalar a su enemigo en el suelo y uno de los asesinos más feroces del tapiz de *La matanza de los inocentes* de la escuela de Rafael (ilustración 171), pero los cartones de este grupo bien pudo haberlos diseñado el mismo Julio, por lo que tal vez el dibujo anduviera por el estudio. La violencia del movimiento recuerda

el grupo de luchadores del cartón de Anghiari de Leonardo más que ningún prototipo clásico. En este lugar, como en otros, la impresión *all'antica* se debe quizá menos al motivo concreto que al principio de acción de entrelazamiento, esa maraña de extremidades humanas y cuerpos trabados que se apilan hasta crear una cortina completa de acción bulliciosa delante del espectador. Es este principio el que configura el estilo de sarcófago que para Julio constituía el relato *all'antica*.

Su regla básica es maximizar el movimiento en un espacio mínimo. Si comparamos a Julio con los prototipos clásicos en seguida comprendemos que ha vuelto a perfeccionar sus modelos: ha aumentado la complejidad de la interacción racionalizando a un tiempo el escenario. Cierto es que lo ha hecho tomándose muchas libertades con la capacidad que de ser sometido a anudamientos diversos tiene el cuerpo humano. Pero ni siquiera aquí actuaba ajeno al amparo de una autoridad que en aquel tiempo era una antigüedad famosa.

Volvamos para terminar a la aplicación que hace Julio de esta obra, el *Letto di Policleto* (ilustración 173), que Schlosser trató de hacer remontar al taller de Ghiberti [15] y cuya fama está bien atestiguada a través de su uso en el taller de Rafael, en los estucos de las Loggie [16], y en el ambiente de Miguel Ángel en el mosaico del suelo de la Laurenziana [17]. Parece un ejemplo útil por lo fáciles de formular que son sus características. Me refiero a la extrema artificialidad de la postura de la mujer. Es una postura que ningún artista puede haber observado en la vida real, porque no es posible sentarse así. Uno de sus distintivos es que la nariz va en dirección opuesta a los dedos de los pies, un portento de contorsión en cualquier postura, acentuado aún más por el confinamiento aproximado del movimiento a un plano. Es esta artificiosidad, cabe conjeturar, la que explica la fama de la obra, pues este grado de contorsión es raro en el arte antiguo. En los sarcófagos clásicos tan sólo las flexibles criaturas marinas consiguen adoptar tal postura. La adaptación más obvia de este arabesco humano realizada por Julio es relativamente tardía en su obra, dándose en *La educación de Júpiter* de la National Gallery de Londres (ilustración 172). La acción de la ninfa de levantar el velo del durmiente confirma la dependencia. Aun así, no hablaríamos de imitación, pues ni el pie derecho ni la mano derecha se corresponden con la antigüedad. Lo que Julio ha recogido es más bien el principio de la elegante torsión que exhibe el grácil cuerpo en una curva del plano atractiva e interesante. En la otra figura vuelve a variarla, con lo que se aleja todavía más del prototipo antiguo.

Si hojeamos la hermosa monografía de Hartt, pronto descubrimos que a Julio le encantaba basarse en la autoridad de esta antigüedad para crear variaciones sobre este tema. A veces tal vez estuviera más próximo a las nereidas, como en la composición de *Hércules y Neso* para la Sala dei Cavalli del Palacio del Té [18]. En ocasiones se conservan a un tiempo el motivo erótico y algunos elementos de la postura, como en el bonito grupo de Baco y Ariadna de la Sala de la Psique (ilustración 175), que casi preludia a Poussin. En ocasiones la contorsión extrema del cuerpo está motivada dentro de la maraña de figuras por medio de un conflicto de movimientos, como en la figura de Luna (ilustración

174) del techo de la Sala de los Gigantes, donde el tronco de caballos de la diosa rehúsa el salto en dirección contraria a su mirada. La contorsión parece torturada hasta el límite en algunas de las invenciones más decorativas, tales como la figura de la Victoria (ilustración 178) cuya cabeza está vuelta más de 180 grados, y en el dibujo para la tumba de un cardenal [19].

Esta breve lista debe bastar para explicar en principio lo que puede llamarse asimilación, concepto distinto del de imitación. La asimilación exige cierto grado de generalización: el artista ha de aprender a crear una figura que incorpore su idea del estilo clásico. La facilidad con que hacía esto Julio era proverbial. Al igual que los otros grandes decoradores de su época, al igual que Polidoro o Perino, era capaz de cubrir palacios enteros con motivos que pasaran ante los de su generación por evocaciones de la Antigüedad, aunque pocos fueran citas literales. Cualquier motivo del Palacio del Té, tal como la concha (ilustración 177) con sus seis sectores y cuatro medallones de estuco, por no hablar del friso con un combate entre lapitas y centauros, del que se conserva un dibujo rápido preparatorio (ilustración 176), constituye un ejemplo de esta corriente inagotable de invención *all'antica* a la que se refiere Aretino en una carta típica:

> Por gracia e invención el mundo os prefiere a cualquiera que haya tocado nunca compás y pincel. Hasta Apeles y Vitruvio convendrían en ello con sólo que hubieran tenido experiencia de los edificios y cuadros que habéis hecho y diseñado en esta ciudad, embellecida y glorificada como está por el espíritu de vuestras concepciones, modernas a la antigua y antiguas a la moderna [20].

No cabe formular con más claridad el ideal de la asimilación. Puede haber, y las hay, unas pocas citas directas de la Antigüedad en este ejemplo, pero el verdadero problema, me parece, no es tanto lo que Julio copiaba en sus cuadernos como el modo en que él y otros artistas pasaban de copiar a dominar un lenguaje.

¿Cómo da el artista este paso decisivo del pastiche al libre dominio de un estilo? ¿Qué fue lo que permitió a Rafael y a sus discípulos generalizar a partir de su conocimiento de unos pocos monumentos antiguos y crear la deslumbrante variedad de las Loggie? ¿Cómo pasó Polidoro da Caravaggio del estudio de los monumentos clásicos a sus famosas improvisaciones *all'antica* que sirvieron a su vez de modelos a incontables imitadores y émulos?

Tal vez convenga recordar que si pudiéramos responder con precisión a esta pregunta podríamos construir un Rafael robot. No hay peligro de que eso llegue a suceder. Hasta un Julio Romano robot no es más que una improbable pesadilla. Sin embargo, quizá, nos ayude a ver con más claridad dónde se sitúan nuestras limitaciones al formular el problema de la *imitatio* menos en términos de copiar y más en términos de generalizar. Corre el rumor de que se puede programar un ordenador para que aprenda la regla de los juegos y hasta de las composiciones musicales en estilos determinados [21]. En el estilo literario, por volver al punto de partida de esta discusión, hay ciertamente elementos de estructura susceptibles de tratamiento estadístico y hasta computacional. Quintiliano

ridiculizaba a los que creían escribir latín ciceroniano por terminar a menudo sus cláusulas con su famoso y notorio *esse videatur* [22]. Tenía razón. Pero estudiar la cadencia de esta coda rítimica, divorciada de las palabras reveladoras, y contar la frecuencia de su aparición en la textura de la prosa ciceroniana es un truco muy diferente, que todavía se sigue enseñando a los niños ingleses formados en la fatigosa disciplina de la *imitatio* auténtica. Es cierto que el cerebro humano suele ser el ordenador más fiable, y que un estilista dotado e incluso un parodista habilidoso tal vez sea capaz de captar mejor esos acentos característicos de un autor que un estadístico laborioso. Pero sea como fuere, los historiadores del arte no podemos fiarnos a los métodos intuitivos que ciertamente guiaron a los creadores de obras *all'antica*. Si queremos expresar lo que veían en la Antigüedad, hemos de ser capaces de describir algunos de sus modos de proceder.

Antes de empezar el siglo Aby Warburg trató por vez primera de hacer esto, al afirmar que los cabellos y vestiduras ondulantes de Botticelli, su *bewegtes Beiwerk*, constituían uno de tales principios, cuyo objeto era dar impresión de antigüedad. Posteriormente, en 1905, en su artículo sobre Durero, acuñaría la expresión *Pathosformel* para describir esas figuras en movimiento que llegaron a convertirse en distintivos del estilo *all'antica*[23]. Por fructíferas que se demostraran estas primeras formulaciones, no creo que podamos contentarnos con repetirlas, pues, así establecida, su hipótesis es a la vez demasiado estrecha y demasiado amplia. Pero estoy seguro de que Warburg tenía razón, de que tendríamos que buscar algún principio general que los artistas del Renacimiento trataron de destilar de su estudio de los monumentos clásicos. No creo que anduviéramos muy lejos de sus intenciones si llamásemos a uno de estos principios «la ilusión de la vida». Los artistas del Renacimiento eran narradores que tenían horror a todo lo que pareciese rígido, tirante y muerto, que es lo que el arte conceptual de la Edad Media les parecía. Es indudable que el Donatello de los púlpitos de San Lorenzo, el Leonardo de *La última cena* y el Miguel Ángel del techo de la Sixtina eligieron otros caminos hacia esta meta suprema distintos de la imitación o la asimilación del estilo *all'antica*, pero los que por vez primera buscaron en la Antigüedad una orientación en los problemas de la representación naturalista, y llegaron a admirar el arte de los antiguos por su encomiada fidelidad a la naturaleza pronto hubieron de descubrir que también guardaba el secreto de esa fascinación superior: la ilusión de vida y movimiento. Esta codiciada ilusión depende, como sabe cualquier fotógrafo, de más cosas que la mera fidelidad al aspecto superficial. Un exceso de fidelidad puede incluso contrarrestar la ilusión de vida y movimiento. La primera lección fue en realidad crear un máximo de movimiento y tensión, desterrando así todos los recuerdos de pictografías más primitivas. Hasta unos pocos sarcófagos antiguos de calidad regular podrían proporcionar multitud de pistas acerca de lo que se debe evitar y lo que se debe hacer. Plantear la cuestión completaria de por qué los que más asiduamente estudiaban estas lecciones dieron a veces una impresión de inmovilidad congelada, y de cómo Rubens liberó finalmente la chispa de la vida latente en este estilo, sería inmiscuirse en otras secciones de este Congreso.

La teoría y práctica de la imitación en Reynolds

Tres mujeres adornando un término de Himeneo

En vano se afanan pintores o poetas para inventar sin material en que el espíritu pueda trabajar...

Sexto discurso

Nada hay en las enseñanzas de Reynolds más ajeno a nuestros gustos y credos actuales que su constante insistencia en el valor y hasta en la necesidad de la «imitación». Por ello lo normal ha sido que los críticos se hayan centrado en los aspectos más modernos y menos ortodoxos de su perspectiva artística. Pero aunque los críticos estén en su perfecto derecho de elegir el mejor camino para acercarse al arte, el historiador está atado a los cánones de la época y del artista. En el caso de las *Tres mujeres adornando un término de Himeneo*[1] (ilustración 180) tenemos la fortuna de conocer exactamente las condiciones y circunstancias del encargo. Desenredando los diversos hilos de tradición con los que ha tejido tan perfecta textura podremos ver al artista trabajando, aplicando sus propios principios de «imitación», y acortar así la distancia que para muchos observadores sigue existiendo entre el Reynolds profesor y el Reynolds artista.

Northcote nos ha conservado la historia del encargo. En mayo de 1773 recibía sir Joshua una carta de Dublín, escrita por el diputado Luke Gardiner, como presentación de su prometida, la bellísima hija del jurista y diputado escocés William Montgomery:

> Esta carta se la entregará a Vd. la señorita Montgomery, que va a posar para Vd. con sus dos hermanas para componer un cuadro, cuyo dueño voy a tener el honor de ser yo. Deseo un retrato de las tres de cuerpo entero, representando algún tema simbólico o histórico; la idea de este cuadro y las posturas que mejor convengan a sus formas, nadie puede imaginarlas mejor que el que tanto se ha distinguido por su genio e invención poética.

Tras asegurar al maestro que las modelos están dispuestas a dedicar a esta obra el tiempo que sea necesario, no puede resistir la tentación de encomendar otra vez el trabajo haciendo hincapié en la gloria que valdrá al artista «transmitir a la posteridad las imágenes de tres hermanas que tanto destacan por diferentes géneros de belleza».

Unas semanas más tarde contestaba el pintor aludiendo a su entrevista con la señorita Montgomery, convertida ya en señora Gardiner. Parece de verdad entusiasmado con el trabajo, que debió de suponerle un descanso muy bienvenido de los retratos rutinarios:

Este artículo apareció en *The Burlington Magazine*, 1942.

> Ya ha sido Vd. informado, sin duda, del tema por mí elegido; el acto de adornar un término de Himeneo con guirnaldas de flores. Esto da ocupación a las figuras, junto con la oportunidad de introducir diversas y felices posturas históricas. Tengo todo género de incentivos para superarme en esta ocasión.

Aunque no se siente a la altura de tan elevado empeño, está convencido de que «será el mejor cuadro que haya pintado nunca».

El tema de un rito de culto al dios del matrimonio, escogido por el pintor en el curso de la conversación con su modelo, era muy adecuado para un retrato de novia encargado por el novio. En sí mismo no era del todo nuevo en la obra del pintor. Doce años antes había pintado a otra belleza, *Lady Elizabeth Keppel* (ilustración 179), llevando a cabo el mismo rito. Pero en aquella ocasión el matrimonio conmemorado no era el de la modelo. Lady Elizabeth era una de las doce damas de honor de la princesa Carlota Sofía en su boda con Jorge III, celebrada el 8 de septiembre de 1761 [2]. Para conmemorar su papel en este magno espectáculo de Estado, el cuadro nos la muestra realizando un sacrificio clásico a Himeneo, que lleva en una mano su antorcha y en la otra la corona real. Como una especie de nota a pie de página, el cuadro lleva una inscripción tomada del famoso *Hymenaeus* de Catulo:

> Cinge tempora floribus
> Suavolentis amaraci.
> Adsis, O Hymenaee Hymen!
> Adsis, O Hymenaee! [3]

Revestir una ceremonia real con los ropajes de la mitología clásica está plenamente en consonancia con la tradición de las fiestas cortesanas de la época barroca. El tratamiento formal que del retrato hace Reynolds enlaza asimismo con la tradición de la grandiosidad barroca. La colocación de la figura de cuerpo entero delante de la suntuosa cortina y motivos tales como la esclava negra de servicio están tomados libremente de los efectos escénicos de la pintura cortesana al estilo de Van Dyck [4].

Superficialmente pudiera parecer que la «invención poética» de Reynolds para los señores Gardiner era en realidad una adaptación astuta y educadamente alusiva a una ocasión privada de un monumento apropiado para un espectáculo público. Cierto es que la plena sutileza de la concepción simbólica sólo podía interesar al círculo íntimo de la familia. ¿Quién si no iba a darse cuenta de que de las dos ministras del sacrificio conyugal, a Ana, la hermana más joven, que había contraído matrimonio una semana antes de escribir su carta al artista el señor Gardiner (era ya por tanto vizcondesa de Townshend), se la represente habiendo ya pasado la imagen de Himeneo, mientras que la mayor de las tres, que no se casó hasta un año después (convirtiéndose en la honorable señora Beresford), aparece todavía recogiendo flores para el rito?

Pero si reparamos con más cuidado en el encargo y en la respuesta del pintor, comprobaremos que no se pretendía centrar la atención del espectador en estos indicios sim-

bólicos. Se pretendía que las tres hermanas posasen para el pintor para componer «un cuadro... que represente algún tema simbólico o histórico». Lo que deseaba el señor Gardiner y a lo que se aplicó con tanto gozo el pintor era, pues, no tanto un retrato de grupo como una pintura histórica en la que las tres célebres bellezas conocidas, como el mismo Gardiner, como actrices aficionadas de enorme encanto, posarían como modelos.

«El adornar un término de Himeneo con guirnaldas de flores», como llamaba Reynolds al motivo elegido, constituye en verdad un tema autónomo para un «cuadro histórico». El mismo Poussin, esa gran autoridad de la «manera grandiosa», lo había consagrado. En el cuadro suyo que ahora se encuentra en São Paulo (ilustración 181) figuran numerosas ninfas adornando al dios y trenzando en torno a su imagen guirnaldas de flores. El tema de Poussin procede de la *Hypnerotomachia Poliphili*, esa curiosa novela pseudoclásica del *Quattrocento*. Su texto latino describe detalladamente tal sacrificio a Himeneo, y la xilografía que lo acompaña muestra un rito priápico (ilustración 182) [5]. Esta obra, pues, que gozaba de general aceptación como filón de auténtica sabiduría arqueológica, parece la fuente última de la tradición iconográfica con la que enlazaba Reynolds su retrato de grupo o, más exactamente, contribuyó a pertrecharle de «materiales sobre los que su mente pudiera trabajar». Pues un simple sacrificio al dios pagano de la Fertilidad —aunque morigerado hata convertirse en respetable dios del Matrimonio— difícilmente sería la idea más feliz para un cuadro en el que las hermanas Montgomery iban a posar de modelos. El cuadro mismo sugiere en realidad otro nombre, el adoptado por la National Gallery, en cuyo catálogo figura con el de *Tres Gracias adornando el término de Himeneo*. Cierto que no hay pruebas documentales que demuestran que Reynolds pretendiera aludir a la obvia lisonja que apodaba a las tres hermanas Montgomery de «Las Tres Gracias irlandesas» [6]. Pero aunque falten pruebas directas, otra tendencia de la tradición iconográfica parece hablar en favor de este título. En un cuadro famoso que ahora se encuentra en Glasgow, había expresado Rubens la idea de *La naturaleza vestida por las Tres Gracias* (ilustración 183). Reemplazando la Naturaleza de Rubens —un genio de la fertilidad femenino que adopta la forma de la Diana de Éfeso— con su equivalente masculino, Reynolds fundía los dos motivos iconográficos en una idea atractiva: «Himeneo vestido por las Tres Gracias.» Es un tema que conviene a la ocasión y que también se sostiene por sí mismo.

Una vez más hemos de volver a esa breve correspondencia entre el artista y su cliente. En su respuesta asegura Reynolds al señor Gardiner que el tema elegido «daría oportunidad de introducir diversas y felices posturas históricas». Esto significa, si lo entendemos bien, posturas que convienen a los elevados niveles de la «pintura histórica» más que a las fórmulas del retratismo [7].

No precisaba ir muy lejos para encontrar «material de invención» para el tratamiento formal del tema. El retrato de la señora Keppel podría volverle a servir de punto de partida: la función de la esclava negra podía asumirla una de las hermanas, mientras que sería bienvenida una tercera figura que equilibrase una composición

ligeramente escorada. Pero la semejanza con la obra anterior vuelve a detenerse cerca de la superficie. Serviría a grandes rasgos, pero no elevaría el cuadro a la esfera del Gran Arte. Las ninfas del *Sacrificio a Himeneo* de Poussin tampoco eran adecuadas para inspirar el esquema, pero otra obra del mismo maestro de la manera grandiosa le proporcionó cuanto quería. En una de las composiciones más logradas de Poussin, La *Bacanal* (ilustración 184)[8], la ménade que enguirnalda un término de Baco —que aparece también en un fresco de Julio Romano en el Palacio del Té (ilustración 185) [9]— se refleja en la postura de la figura central de Reynolds, mientras que la ménade en éxtasis que está a su lado —alzados los brazos en arrebato— la transformó patentemente en la elegante postura de la vizcondesa Townshend.

La postura de la tercera figura de Reynolds, Ann Mortimer recogiendo flores, no es menos «histórica» en ese sentido metafórico. En el cuaderno de bocetos de Italia de Reynolds, que solía consultar en busca de dibujos útiles, hallamos una figura parecida co el rótulo *«ignoto»* [10] (ilustración 186). Por desgracia su autor sigue siendo desconocido, pero en el arte del pasado la tradición iconográfica y la formal están tan íntimamente interrelacionadas que no es difícil averiguar el marco original de tal figura. Ha de ser una de las asistentes de Proserpina que estaba recogiendo flores y ahora levanta la mirada con asombro viendo cómo se llevan a su compañera en el carro de Plutón. Es su actividad, el recoger flores, la que debió de impulsar al artista a hacer uso de ese esquema. «Suele suceder», dice en el Duodécimo discurso, «que se pueden tomar y utilizar ideas en una situación totalmente distinta de la que originariamente motivó su aplicación»[11].

El lector que nos haya seguido por tan tortuoso sendero, y visto con nosotros que ciertos elementos de la *Lady Keppel* de Reynolds, del *Sacrificio a Himeneo* de Poussin y de *Las Tres Gracias* de Rubens, de la *Bacanal* de Poussin y de un *Rapto de Proserpina* anónimo forman parte del «material» del maestro, bien puede mostrarse remiso a recapitular el resultado de este proceso sintético por miedo a que, una vez diseccionado, el cuadro ya nunca pueda ser restaurado a su unidad primera. Nos parece casi increíble que esta abundancia de erudición artística no haya echado a perder la concepción del artista. Y sin embargo el cuadro atestigua su facultad de covertir las «posturas» que «tomaba prestadas» en gestos vívidos y de formar con ellos una grácil cadena de movimiento que se despliega como una melodía nueva de singular belleza. Hasta el más severo de los jueces habrá de admitir la alegación de Reynolds de que «el tomar prestado o el robar con tanto arte y precaución tendrá derecho a la misma indulgencia que usaban los lacedemonios, quienes no castigaban el robo sino la falta de habilidad para ocultarlo» (Sexto discurso).

Pero yo creo que aquí conviene no tomar al pie de la letra las palabras del artista. Tomar en préstamo significaba para él algo más que un mero recurso pedagógico o un cómodo atajo hacia la consecución de efectos gratos. El recoger la figura central de un motivo famoso de Poussin difícilmente se les escaparía a los entendidos en la exposición de la Academia, ni pudo pretenderse que así fuera más de lo que se quiso que pasara inadvertida la hábil adaptación de una cita clásica en una oda contemporánea [12].

Es esta presentación deliberada de la «cita» más que el uso práctico de tipos y fórmulas tradicionales lo que distingue una obra como las *Tres mujeres* de Reynolds de otros ejemplos de adaptación precedentes. Se advierte bien en esto el mismo énfasis programático que impregna el tratamiento de la «imitación» en los discursos. En estos continuados alegatos en los que se defiende la «imitación» como el mejor camino hacia la invención difícilmente puede soslayarse el elemento polémico. Tampoco oculta Reynolds el objeto de sus críticas. Una y otra vez previene a sus discípulos contra el credo seductor del «genio natural»[13]. Es el credo que había cristalizado en 1759 en la carta de Young a Richardson en torno a la «composición original», en la que figuraba la desafiante tesis: «Un genio adulto sale de la cabeza de la naturaleza como Palas de Júpiter, plenamente desarrollado y maduro» y, en consecuencia, «los ejemplos ilustres aturden, predisponen e intimidan»[14].

Situados ante este trasfondo, quizá podamos percibir algo del memorable debate en el que Reynolds tomó parte, luchando en el bando de los perdedores. Pues sabemos ahora que, por grandes que fueran las ganancias, algo quedó irrecuperablemente perdido en la evolución iniciada con esta nueva concepción del arte, y que todavía no ha llegado a su fin: un conjunto aceptado de símbolos y formas que garantizasen una inteligencia común, suministrando así los elementos básicos para la comunicación entre el artista y su público.

La doctrina de Reynolds y el arte de Reynolds —o al menos el aspecto de su doctrina y su arte que estamos tratando aquí— representan por tanto el programa conservador en el verdadero sentido de la palabra. Pero lo que quiere conservar —la concepción artística del pasado, transmitida en una cadena ininterrumpida de generación en generación— está ya desvaneciéndose como un esquivo sueño. El pasado no se puede recuperar por «imitación». El que converse más íntimamente con el cuadro notará que el dualismo ya implícito en el encargo impregna la totalidad de la obra. Los dos mundos del retratismo y la historia, del realismo y la imaginación, se mantienen en un perfecto, aunque precario equilibrio. Pues si Gardiner hablaba de la gloria que valdría a Reynolds «transmitir a la posteridad la imagen de tres hermanas que tanto destacan por diferentes géneros de belleza», la posteridad se inclina a conceder honores por razones distintas. Aunque las hermanas son bastante diferentes para que parezcan individuos, todas están asimiladas al mismo ideal de belleza clásica. «Es muy difícil» escribe Reynolds, «ennoblecer el carácter de un semblante si no es a expensas del parecido (Cuarto discurso)... cuando se pinta un retrato de estilo histórico... ni es representación exacta de un individuo, ni es completamente ideal» (Quinto discurso).

No sería fácil describir con términos más exactos la tensión intrínseca de la obra. Pues el mundo del «ideal» en el que se podían concebir y desarrollar los esquemas «tomados en préstamo» por el maestro se ha desgastado asimismo en este choque con la realidad. El lenguaje resonante de cuño clásico que Poussin había convertido en su idioma natural, ha pasado a ser un juego elegante. Sus formas e ideas están

ligeramente superpuestas en un *coin de la nature,* acicalado por el gusto y la moda. El mismo tema no es tanto «imitación» como adaptación de un motivo clásico. Las bulliciosas ménades se han convertido en elegantes Gracias; el rito pagano de la fertilidad, en un acontecimiento respetable. Las hermanas Montgomery posan en un elegante *tableau vivant* que representa alguna imaginaria obra maestra del arte académico del pasado. En cualquier momento caerá el telón y las tres sonrientes actrices aficionadas reasumirán sus deberes sociales.

Notas

LA CONCEPCIÓN RENACENTISTA DEL PROGRESO ARTÍSTICO Y SUS CONSECUENCIAS

1. Ferdinandus Fossius, *Monumenta ad Alamanni Rinuccini vitam contextendam* (Florencia, 1791) págs. 43, y sigs. Fossius no da la fecha de la carta que, sin embargo, se conserva en la copia contemporánea de la Magliabecchiana. *Cf.* Apéndice.
2. Esta idea de la resurrección de las artes ha sido ampliamente estudiada en el contexto del reciente debate sobre el concepto de Renacimiento. *Cf.* W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought* (Cambridge, Mass., 1948). F. Simone, «La coscienza della Rinascita negli Umanisti», *La Rinascita* 2, 1939, y 3, 1940, y H. Weisinger, «Renaissance Theories of the Revival of the Fine Arts», *Italica*, XX, 1943. Y véase ahora E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Estocolmo, 1960), capítulo I. De las declaraciones anteriores a Rinuccini, probablemente la de más influencia fuera la referencia de Valla a la pintura en la introducción al *Elegantiae.* El vínculo entre artes y letras lo explicita particularmente Eneas Silvio en una carta a Niklas von Wyle, fechada en julio de 1452. *Cf.* R. Wolkan, *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, III (Viena, 1918), vol. I, carta 47, y véase ahora mi «Arte y saber histórico», reproducido en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 106-119.
3. L. B. Alberti, *Della pittura*, ed. Mallè (Florencia, 1950), págs. 53 y sigs.
4. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, XII, X, y véase ahora mi «Vasari's *Lives* and Cicero's *Brutus*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, 309-311.
5. *Purgatorio* XI, 91 y sigs., *cf.* J. v. Schlosser, *Präludien* (Viena, 1927), pág. 248. Para Dante el ulterior declive más que una «ayuda» es un prerrequisito de la fama. Esta sigue siendo la interpretación de C. Landino en la edición de Dante de 1481. «*Che benche alchuno sia il primo in una scientia, o virtu, o arte, nientedimeno dura pocho tempo esser primo; perche viene dipoi qualchuno altro piu excellente di lui*...» Las artes de después de Giotto quedan explícitamente excluidas de esta observación. A Giotto todavía no se le ha superado, pero esto es sólo *pro tem.*: «*Cosi forse verra in un altro tempo, chi vincera Giotto.*»
6. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. D. V. Thompson (New Haven, 1933).
7. J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Oxford, 1939), núm. 498. Códice Forster III, 66b.
8. Es una traducción del primer aforismo de Hipócrates, citado con frecuencia en la Edad Media. *Cf.* la introducción a Guy de Chauliac, *La Grande Chirurgie*, traducida en J. B. Ross y M. M. McLaughlin, *Medieval Reader* (Nueva York, 1949).
9. E. Zilsel, «The Genesis of the Concept of Scientific Progress», *Journal of the History of Ideas*, VI, 1945. No puedo aceptar el dogma de Zilsel de que la idea de progreso sólo está presente allí donde los autores afirman explícitamente que los que vengan después construirán sobre lo hecho por ellos. Pero en Arquímedes se da incluso tal cosa, como puso de relieve L. Edelstein en el mismo *Journal*, XIII, 1952, pág. 575. Además en la mayor parte de los escritos filosóficos griegos va implícita la idea de soluciones a problemas progresivos. *Cf.* K. R. Popper, «Towards a rational Theory of Tradition», reimpreso ahora en *Conjeturas y refutaciones* (Londres, 1963). Un interesante análisis del progreso científico a partir del siglo XVII puede encontrarse en Daniello Bartoli, *De' simboli trasportati al morale* (Bolonia, 1677), págs. 260 y sigs. El autor jesuita ha reunido diversas citas pertinentes de escritores clásicos que tal vez resulten de utilidad a los que se interesen en el problema planteado por Zilsel.
10. La idea de que el «arte» está por encima de las obras de arte concretas está prefigurada en la carta a un artista de Ficino, *Opera Omnia* (Basilea, 1576), pág. 743. «*Numquam satisfacit arti cui semper artificium satisfacit.*»
11. J. v. Schlosser, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti* (Basilea, 1941), dice que esta competición seguía una antigua costumbre, pero yo no he sido capaz de encontrar un precedente auténtico. ¿No influiría en ella el ejemplo de la competición para Éfeso en la que tomaron parte cinco famosos escultores, según Plinio, *Hist. Nat.*, XXXIV, 53? Me parece posible cuando menos que la inspirase el mismo acceso de orgullo por Florencia, par de las ciudades antiguas, que por esos mismos años incitó a Bruni a componer su *panegyricus* sobre la ciudad y que tan vivo está en muchas

palabras de Salutati, *Cf.* Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Litteratur der italienischen Gelehrtenrenaissance* (Greifswald, 1888), y véase ahora también Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance* (Princeton, 1955).

12. *Cf.* I. Falk y J. Lányi, «The Genesis of Andrea Pisano's Bronze Doors», *The Art Bulletin*, XXIV, 1943.
13. R. Krautheimer, «Ghiberti and Master Gusmin», *The Art Bulletin*, XXIX, 1947, y *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, 1956), págs. 62-67. Sobre lo dicho de Gusmin por Ghiberti, véase *Lorenzo Ghiberti, Denkwürdigkeiten*, ed. J. v. Schlosser (Berlín, 1912), II, págs. 43-44.
14. J.v. Schlosser, *loc. cit.*, y *Lorenzo Ghiberti, Denkwürdigkeiten* (Berlín, 1912).
15. *Carteggio di Giovanni Aurispa*, ed. R. Sabbadini (Roma, 1931), págs. XVII, 13, 51, 67, 69, 70, 72 y 168.
16. Ed. cit., II y s. y 63.
17. L. Planiscig, *Ghiberti* (Florencia, 1949) ha interpretado los documentos publicados por H. Brockhaus, *Forschungen über florentiner Kunstwerke* (Leipzig, 1902) de un modo que me resulta difícil de aceptar. Las diez historias y 24 piezas de friso fundidas antes de abril de 1436 deben ser las mismas mencionadas en el documento de 1437 cuando «Caín y Abel» estaba casi terminado, «Moisés» casi terminado, «Esaú y Jacob» terminado, la historia de José a medio terminar, y la de Salomón comenzaba. Ghiberti trabajaba despacio y en terminar la primera puerta tardó el doble de lo prometido, haciendo una media de tres relieves cada dos años. Esto concuerda bien con el estado de la obra doce años después del contrato para la segunda puerta, el diseño y modelado de poco menos de un relieve por año.
18. El cuadro se ve confirmado por la descripción que de la «Cosmografía» de Lorenzetti hace Ghiberti: «*Non c'era allora notitia della Cosmografia di Tolomeo, non è da maravigliare s'ella sua non è perfetta*» (ed. cit., pág. 42).
19. Plinio, *Hist. Nat.* XXXIV, 61, 65.
20. C. Robert, *Archäologische Märchen* (Berlín, 1886), págs. 28 y sigs.
21. «Statuariae arti plurimun traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur, non habet Latinum nomen symmetria quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse». Conviene fijarse en que la metáfora del «renacer» que Ghiberti aplicó al «Renacimiento» la tomó del mismo capítulo de Plinio, que habla del resurgimiento de la fundición en bronce tras una época de decadencia.
22. Publicado por Brockhaus, *loc. cit.*, pág. 37.
23. Ed. cit., págs. 48-49. Tal vez nunca sepamos por qué no fue seguido el consejo de Bruni, pero conviene tener presente que en mayo de 1426, poco después de dar su opinión, salió para Roma hasta noviembre de 1427, donde estuvo de embajador de la República.
24. Ed. cit., págs. 24-25.
25. «*Piacque a Protogine quella tavola dove erano fatte le linie di mano d'Appelle ovvero conclusioni appartenenti alla pictura fosse vedute da tutto el populo e spetialmente de' pictori et dagli statuarij et da quelli erano periti*» (ed. cit., pág. 25, corregido el orden de las palabras).
26. *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. H. Janitschek (Viena, 1877), págs. 67, 81 y 228-229.
27. Tanto el triunfo del arte sobre la materia «base» como la nobleza intrínseca del bronce son tópicos favoritos de Alberti *(Della pittura*, II, *De re aedificatoria*, VII). He estudiado algunos aspectos generales de esta nueva jerarquía de valores en un artículo sobre «Métaforas visuales de valor en el arte», reimpreso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 12-29. En la vida de Luca della Robbia escrita por Vasari se analiza con gran perspicacia el contraste entre la superficie áspera de las obras de Donatello y las pulidas de sus predecesores. Resulta característico de esta nueva escala de valores el que cuando se recuperó el dorado de las puertas de debajo de la mugre de la época de la guerra, la opinión pública de Florencia se dividiera en cuanto al efecto causado.
28. Yo mismo he expuesto esta opinión en mi artículo sobre las «Botticelli's Mythologies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945.
29. *Le vite...*, ed. G. Milanesi, III (Florencia, 1878), pág. 38.
30. Pintó *La adoración de los Magos* para los Servi de S. Donato a Scopeto después de que Leonardo no acabara de terminar su *Adoración* para el mismo monasterio. Este incidente hace más plausible todavía la historia de Vasari, pues Filippino hubo de sentirse un poco obligado moralmente hacia Leonardo.
31. *Treatise on Painting, Codex Urbinas Latinus 1270*, ed. A. P. McMahon, II, facsímil (Princeton, 1956), fol. 32r.

32. *Cf.* mi reseña de Hauser, «La historia social del arte», reimpreso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 86-94.
33. *Cf.* «Norma y forma», en este volumen.
34. «*Die Kunst hat sich erst in anderthalbhundert Jahren wieder angespunnen. Und ich hoff, sie soll fürbass wachsen, auf dass sie ihr Frucht gebär, und sunderlich in welschen Landen, das dann zu uns auch mag kummen.*» A. Haseloff, «Begriff und Wesen der Renaissancekunst», *Mitteilungen des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz,* III, pág. 373.
35. *Cf.* «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo», en este volumen.
36. Herder escribe *(Kritische Wälder,* III, 1769), «Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da; aber bei einem Symbole ist die Kunst dienend», *Werke,* ed. B. Suphan (Berlín, 1877), III, pág. 419. No conozco ninguna formulación anterior de la divisa de «el arte por el arte».
37. H. Read, *Contemporary British Art* (Harmondsworth, 1951), pág. 19.
38. W. Hazlitt, «Why the Arts ar not progressive» de *The Round Table,* enero de 1814, publicado en *Selected Essays,* ed. G. Keynes (Londres, 1948).
39. Véase ahora mi «Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental», reimpreso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), páginas 95-105.

Apéndice

Extractos del «panegírico de su época» de Alamanno Rinuccini [1]

Ad illustrem principem Federicum Feretranum Urbini comitem. Alamanni Rinuccini in libros Phylostrati de vita Apollonii Tyanei in latinum conversos praefatio incipit.

Cogitanti mihi saepenumero, generosissime princeps Federice, et aetatis nostrae viros cum veteribus conferenti, eorum opinio perabsurda videri solet, qui veterum quaeque dicta factave pro maximis celebrantes, non satis digne ea laudari posse arbitrantur, nisi temporum suorum mores accusent, ingenia damnent, homines deprimant, infortunium denique suum deplorent quod hoc seculo nasci contigerit, in quo nulla probitas, nulla industria, nulla (ut ipsi putant) bonarum artium studia celebrantur.

Cuius rei causam plerique in naturam referentes senescentis mundi vitio et iam ad interitum vergentis id ipsum putant evenire. Queruntur enim et etates hominum breviores, et corpora imbecilliora, et ingenia ad res praeclaras hebetiora, nunc a natura proferri, quam olim fuerint cum illi viguerunt, quos tantopere laudant et admirantur. Horum ego sententiam nec penitus falsam dixerim, nec omnino ex parte comprobaverim. Nam quae de priscorum virtutibus opinantur... sunt in aperto... quod autem de mundi senectute atque aetatum brevitate queruntur, cum diurno testimonio tum rerum usu et experientia facile confutantur... [2]

Mihi vero contra gloriari interdum libet qui hac aetate nasci contigerit, quae viros pene innumerabilis tulit, ita variis artium et disciplinarum generibus excellentes, ut putem etiam cum veteribus comparandos.

Atque ut ab inferioribus profecti ad maiora tandem veniamus. Sculpturae picturaeque artes iam antea Cimaboi, Iocti, Taddei Gaddi ingeniis illustratas qui aetate nostra claruerunt pictores, eo magnitudinis bonitatisque perduxere ut cum veteribus conferri merito possint. Nostrae autem aetati proximus Masaccius naturalium quaecumque rerum similitudines ita pingendo expressit ut non rerum imagines sed res ipsas oculis cernere videamur [3]. Quid vero Dominici veneti picturis artificiosius? quid Philippi monaci tabulis admirabilius? quid Iohannis ex predicatorum ordine imaginibus ornatius? [4] Qui omnes varietate quadam inter se dissimiles, certis tamen excellentia et bonitate simillimi putantur [5].

Sculptores autem quamvis multos afferre possim, qui pro summis habiti essent si paulo ante hanc aetatem nasci contigisset [6], adeo tamen omnes Donatellus unus superavit, ut pene solus in hoc genere numeretur. Non contemnendos tamen fuisse Luccam robiniensem, et Laurentium bartolucii praeclara ab eis aedita opera testantur.

Architecturae vero et machinarum cum bellicarum tum quae magnis trahendis ponderibus valeant facultatem ita ad summum perductam arbitror, ut nihil a veteribus nostri superentur.

In qua duo praecipue claruerunt summis ingeniis homines, et omnis antiquitatis indagatatores accuratissimi. Unus quidem Philippus Brunelleschi scribae filius Florentinae basilicae architector, alter autem Baptista Albertus vir et familiae nobilitate et ingenii praestantia clarissimus qui etiam de picturae architecturaeque praeceptis libros aliquot scripsit accuratissime...

Iam veteris eloquentiae et incorruptus latinae loquutionis usus paulo ante nostram aetatem exortus aetate nostra adeo excultus et expolitus est, ut nunquam post Lactantii aut divi Ieronimi tempora

sic floruerit. Quod facile ex eorum scriptis intelligi licet, qui medii inter has quas diximus aetates [7] multarum magnarumque rerum scientiam consecuti, in scribendo tamen asperiores fuere, quod illis propterea contigisse tamen asperiores fuere, quod illis propterea contigisse non miror, quia Ciceronis plerique libri in occulto latentes imitandi facultatem illis adimebant.

Primus autem Coluccius Salutatus paulum se erexit, et elegantius quoddam adumbravit dicendi genus, qui multum profecto laudis meruit, quod tam longis temporibus praeclusum aditum ad eloquentiam patefecerit et posteris viam qua gradiendum esset ostenderit. Hunc secuti Poggius et Leonardus aretinus intermissam et pene abolitam eloquentiam in lucem revocarunt, qui cum epistolis tam orationibus et dialogis scribendis ciceronianum dicendi caracterem egregie sunt imitati.

Notas al apéndice

1. Esta transcripción está tomada del Códice de la Biblioteca Nacional, Fondo Italiano, Magl. II-III-48, que concuerda en todo lo esencial con la versión publicada por F. Fossi en 1791. Hay otro manuscrito en la Biblioteca Laurenziana 827 cód. XXI, y una copia en la Bibl. Nacional, II, IX, 14, fol. 139 y sigs. que da tanto la fecha de la carta como la de la copia: «*Florentiae, iiij kalendis maias 1473, prescriptum florentiae fuit hoc proemium mense decembri 1474 anno salutis.*» La hermosa copia dedicatoria se encuentra en la Biblioteca Vaticana, Cód. Urb. lat. 441. Un texto con variantes aparece en V. Giustiniani, *Alamanno Rinuccini, Lettere ed orazioni* (Florencia, 1953), págs. 104-108.
2. La idea general está tomada de la introducción a *Della pittura* de Alberti, a la que el autor se remite en lo sucesivo; contradice el argumento relativo a una mayor longevidad en los tiempos antiguos señalando que ni Tales, ni Pitágoras, ni Platón, ni Aristóteles vivieron más de noventa años, edad no infrecuente entre los hombres y mujeres de su época. Un análisis de textos similares, especialmente el *Dialogus de praestantia sui aevi* de B. Accolti, *cf.* ahora G. Margiotta, *Le origini italiani de la querelle des anciens et des modernes* (Roma, 1953).
3. Resulta típico del carácter puramente literario de la alabanza de Rinuccini que su elogio de Masaccio esté copiado casi por completo del elogio de Giotto escrito por Boccaccio (*Decamerone,* Giornata VI, Novella 5) «*niuna cosa dà la natura... che egli... non dipignessi si simile a quella che non simile, anzi piuttosto dessa paresse...*»
4. La elección de los tres pintores posteriores a Massaccio merece un comentario. Como luego Landino, tampoco Rinuccini habría mencionado a artistas que aún vivieran. Esto puede explicar la misión de Uccello, muerto en 1475. De los demás candidatos la ausencia más llamativa es la de Andrea del Castagno, pero es probable que Rinuccini prefiera presentar un trío también por razones estilística (véase posteriormente, nota 5). Conviene reparar en que nuestro texto es el tercer documento del *Quattrocento* en el que aparecen unidos los nombres de estos tres maestros concretos. El primero es la carta del propio Domenico Veneciano a Piero de Médicis en la que le solicita un encargo explicando que ni Fra Angélico ni Fra Filippo están disponibles, dando así a entender que los consideraba sus dos únicos rivales serios. El segundo es el contrato de Bonfigli en Perugia en 1454 en el que se mencionan los nombres de estos tres maestros como árbitros en caso de desacuerdo. Por desgracia, el estilo literario de Rinuccini no nos permite sacar ninguna consecuencia de los epítetos escogidos para los tres grandes maestros, aunque tal vez no carezca de importancia el que llama a Fra Angélico «*ornatus*», término técnico de la retórica que constrasta con la calificación que de Masaccio hace Landino, «*sanza ornato*».
5. Esta frase es también una adaptación de un *topos* literario; está tomada del *De Oratore* de Cicerón, III, VIII, 26. «*Una est ars ratioque picturae, disimilique tamen inter se Zeuxis, Aglaophon, Apelles.*» Sobre el tema de las adaptaciones posteriores de esta frase, *cf.* ahora Denis Mahon, «Eclecticism and the Carracci», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), pág. 312.
6. Se trata de una ampliación del pasaje de Dante citado anteriormente en la nota 5.
7. Esta parece ser una de las primeras referencias a la «edad media» de que se tiene constancia.

APOLLONIO DI GIOVANNI

1. Florencia, Bibl. Nac. manuscrito cl. XXXVII, cód. 305; Strozziano, págs. 107-113. Spobli e scritture dello Spedale de S. Maria Nuova de Florencia.

2. A. Warburg, *Gesammelte Schriften* (Leipzig/Berlín, 1932), pág. 188.
3. Paul Schubring, *Cassoni* (Leipzig, 1915), págs. 430-437.
4. Wolfgang Stechow, «Marco del Buono and Apollonio di Giovanni», *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum* (Oberlin College, 1 de junio de 1944).
5. El nombre «Maestro de Virgilio» lo usa R. Offner en *Italian Primitives at Yale University* (New Haven, 1927); el de «Maestro de los *cassoni* Jarves» B. Berenson en *Pitture italiane del Rinascimento* (1936).
6. Alfonso Lazzari, *Ugolino e Michele Verino* (Turín, 1897).
7. Ugolini Verino, *Flametta*, ed. Lucianus Mencaraglia (Florencia, 1940), libro II, núm. 8. El poema sobre Apollonio fue publicado por vez primera en *Carmina illustrium poetarum Italorum* (Florencia, 1724), pág. 398.
8. Texto original, *cf.* Apéndice, pág. 26 de este volumen.
9. Sobre éstas *cf. Katalog der Gemälde alter Meister in der niedersächsischen Landesgalerie, Hannover*, editado por G. von der Osten (Hannover, 1954), núms. 186 y 187.
10. La mejor reproducción en el *Bulletin de la Société Française de Reproductions des Manuscrits à Peintures* (París, 1930), 13[e] anneé; *cf.* también Schubring, *op. cit.*, núms. 225-244, y V. Ussani y L. Suttina, «Virgilio», suplemento a la *Illustrazione Italiana* (1930), pág. 45.
11. 27 de septiembre de 1465. *Cf.* Thieme-Becker, entrada «Apollonio», redactada por Warburg.
12. Karl Frey, *Michelangiolo Buonarroti* (Berlín, 1907).
13. Schubring, *loc. cit.*
14. En 1452 hay también 23 asientos en 1446, pero no todos ellos son de *cassoni*. Son 22 los de 1447; la media se reduce a unos 9 encargos por año después de 1455.
15. Schubring pasó por alto la pista más importante relativa a este punto. Cino di Filippo di Cino, al consignar los gastos de su matrimonio con Ginevra Martelli, anota: «*Adi 18 Luglio 1461 fior trentatre si fanno buoni a Appollonio [sic] dipintore per un paio di forzieri dipinti e mesci coll' arme nostra e de' Martelli; quali ebbi da lui fino a di 6 do quando menai la Ginevra a casa.*» (G. Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, etc., Florencia, 1840, pág. 251). El encargo figura de hecho en los archivos del taller, siendo el último de antes de 1461: «*Figlia d'Ugolino Martelli a Cino di Filippo Rinuccini* Fl. 36.» Como el precio se sitúa solamente un poquito por encima de la media y sabemos que se hizo entrega de un par de *cassoni*, hemos de suponer lo mismo para la mayor parte de los encargos de la lista. Tal vez sea significativo, dicho sea de paso, que Cino mencione a Apollonio y no a Marco del Buono.
16. *Op. cit.*
17. En el lugar en que Schubring, en su análisis del *cassone*, hace referencia a los miembros del Concilio, en cuyo honor se celebraba el torneo, escribió Warburg al margen: «*Wo sind sie denn?*»
18. Reproducido en Van Marle, X, pág. 553 (vuelta) como «ex-Holford Collection». Vendido por F. Drey en 1948. Estoy en deuda con la señora F. Drey por la información y con la Witt Library por la fotografía.
19. Anteriormente en la Colección Chamberlin, vendido en Christie's el 25 de febrero de 1938. Estoy en deduda con los señores W. Martin y J. Bacri por la información y con la Witt Library por la fotografía.
20. Berenson, *loc. cit.*, entrada «Master of the Jarves Cassoni».
21. Schubring, núm. 142. Para un ejemplo similar *cf. Münchner Jahrbuch*, V, 1910, pág. 187.
22. Reproducido en el *Illustated London News*, 28 de febrero de 1948, donde se fecha (por razones de heráldica) en 1472 y se atribuye a Utili da Faenza.
23. Si aun fue Apollonio quien diseñó el *cassone* de la reina de Saba de Yale, algunas de las demás versiones del mismo tema parecen posteriores y menos originales. Tal cabe decir, por ejemplo, del *cassone* del Victoria and Albert Museum (Schubring, núm. 193), en el que se conserva el sentido de espectáculo, pero no la vivacidad y energía de la versión de Yale. Marco del Buono, nacido en 1402, no murió hasta 1489. No veo razón válida para identificarle con el «Marchino» que cita Vasari entre los discípulos de Andrea del Castagno, como hace Thieme-Becker, siguiendo a Milanesi. Habría sido 21 años mayor que su maestro.
24. *Cf.* N. Rasmo, «Il codice palatino 556 e le sue illustrazioni», *Rivista d' Arte* (1939), XXI, sobre un estilo comparable.
25. La divisa de la parte izquierda, que parece una figura con reloj de arena, recuerda la de la justa de Lorenzo de Médicis en 1469, *le tems revient*, pero una fecha tan tardía excluiría la autoría de Apollonio. La divisa de la derecha nunca se ha llegado a describir con precisión. La dama contempla una jaula, grabada en el yeso, en la que aparece un joven encadenado. Lleva una llave grande en el regazo.

26. *Cf.*, las ilustraciones del romance italiano del siglo XIV *Meliades*, Museo Británico MS. Add. 12228, descrito en H. L. D. Ward, *Catalogue of Romances in the Dept. of MSS. in the Brit. Mus.* (Londres, 1883). La figura 39 no es más que uno de los muchos ejemplos interesantes.
27. Sobre las vistas de Roma, *cf.* H. C. Hülsen, «Di alcune prospettiche di Roma», *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XXXIX (1911). La misma vista aparece en el triunfo de César (ilustración 30) y en el de Emilio Paulo del Fitzwilliam Museum, Cambridge (M. 29). En el *cassone* Oberlin y en el «cofre Strozzi» del Metropolitan Museum de Nueva York hay vistas de Constantinopla.
28. Una posible excepción es el hombre que echa un haz de leña a la pira de César (ilustración 41), cuyo gesto recuerda el del sarcófago de Meleagro, tomado por Miguel Ángel. Sin embargo, también el gesto hubiera podido recogerse en la vida real, como lo describe Leonardo. *Cf.* mi nota sobre «A classical quotation in Michelangelo's Sacrifice of Noah», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937. Ciertamente la encantadora figura de Apolo no delata ninguna familiaridad con las representaciones clásicas de ese dios.
29. Vida de Eugenio IV, *cf.* la nota a A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, *ed. cit.*, pág. 389.
30. Lazzari, *op. cit.*, pág. 168. N. Juhász anunció la publicación de *Las carliadas*, pero aún no se ha hecho realidad.
31. Al primero en su tumba de Santa Maria sopra Minerva en Roma, al segundo en una inscripción del camposanto de Pisa.
32. *De illustratione Urbis Florentiae* (París, 1583). Sobre la fecha de la primera versión (hacia 1487) *cf.* Lazzari, *op.cit.*, pág. 186. En París, Bibl. Nac. cod. nov. lat. 1030, se guarda el autógrafo de una versión ligeramente posterior (Michele Verino ha muerto, pero parece que Lorenzo de Médicis vive todavía). Contiene ya el pasaje sobre los artistas florentinos igual que en la versión publicada. Esta última ha sido traducida y anotada por A. Chastel en *Marsile Ficin et l'art* (Ginebra, 1954), págs. 195-196. Sobre el precedente epigrama de Verino en alabanza de los artistas florentinos (anterior a 1485, *cf.* Lazzari, pág. 105), véase H. Brockhaus en *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* (Leipzig, 1897), págs. III y sigs.
33. «*Io considero che le 20 historie della nuova porta, le quali avete deliberate che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose principalmente, l'una che siano illustri, l'altra che siano significanti. Illustri chiamo quelle, che possino ben pascere l'occhio con varietà di disegno. Significanti chiamo quelle, che abbino importanza degna di memoria... bisognerà, che colui, che l' ha a disegnare, sia bene instrutto di ciascuna historia, si che possa ben' mettere e le persone e gl'atti occorrenti, e che habbia del gentile, si che le sappia ben' ornare*» (H. Brockhaus en *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*, Leipzig, 1902, pág. 37). Es interesante comparar esta apreciación de lo que es grato con la admiración que, una generación después, expresaba «Manetti» por la pieza de muestra de Brunelleschi para la primera puerta en razón de su «dificultad». He analizado este significativo modo de entender el arte en «La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias», trabajo incluido en este volumen.
    Por cierto, la nieta de Leonardo Bruni figura entre los clientes de Apollonio en 1446.
34. Schubring, núms. 156, 157, 184, 185, 289 y 290.
35. El fundamento biológico de esta creencia viene sancionado por la historia del ardid de Jacob en Gen. XXX, 37-42. Una historia típica de la Antigüedad figura en la *Aethiopica*, en la que la tez blanca de la negra Chariclea se explica porque su madre había contemplado una pintura de Andrómeda desnuda. Y otra más semejante en Dionisio de Halicarnaso, *Op. Omn.* (Leipzig, 1775), V, 416. Ficino hace alusión a esta creencia en «De immortalitate animae», *Opera Omnia* (Basilea, 1576), I, pág. 284. *Cf.* también Schubring, *op. cit.*, pág. 12 (la referencia a Vives es errónea).
36. *Cf.* mi artículo «Icones Symbolicae», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, esp. págs. 177 y 185.
37. Cat. núm. 270.
38. Cat. núm. 1974.
39. Schubring, núms. 298 y 299 y T. Borenius, *Catalogue of the Pictures and Drawings at Harewood House* (Oxford, 1936).
40. *De casibus virorum illustrium*, libro III, pág. 6.
41. Orosius, I, 21, 15 considera a Pericles y Sófocles dos caudillos guerreros enfrentados a Asia y a Esparta. S. Antonio en su *Crónica del mundo* (títulos IV, cap. I, par. 55), siguiendo a Eusebio, sitúa a Píndaro, Sófocles y Eurípides en la época de Jerjes y Temístocles. Reuniendo las dos fuentes Pericles y Jerjes resultan ser contemporáneos.
42. G. Rucellai tenía una sucursal en Constantinopla. Lo que no pasa de ser una alusión tópica en

el *cassone* Oberlin se convierte en ilustración patente en el llamado cofre Strozzi, Schubring, núms. 283-285. Encontramos aquí una representación del avance turco sobre Grecia, también con Constantinopla, el mar Negro y el Bósforo del fondo. Schubring veía en esta pieza, sin duda procedente del taller de Apollonio, una representación de la caída de Trebisonda en 1461, pero aunque esté señalado este lugar la intención del pintor no puede haber sido tan sólo la de representar un desastre griego. Sería muy de desear un nuevo estudio de esta extraordinaria pieza, que se encuentra ahora en el Metropolitan Museum de Nueva York.
Desde tal punto de vista también cobra un interés nuevo la «significación» de las tablas de César (ilustraciones 27, 40 y 41). El *casus* de otro orgulloso mortal que había desatendido las advertencias del bufón en la hora de su triunfo era ominosamente aplicable a la situación de Florencia en las décadas privadas a la conjura de los Pazzi. En la lista de clientes de nuestro taller figura un número suficiente de nombres capaces de estimular tales especulaciones, por ej. 6 Pitti, 6 Pazzi, 4 Soderini, 8 Strozzi.

43. Un resumen completo puede encontrarse en Lazzari, *op. cit.*, págs. 167 y sigs.
44. Lazzari, *op. cit.*, pág. 158.
45. *Cf.* Apéndice II (a).
46. Tal era la piedad de Verino que principiaba cada nueva página del borrador de *Las carliadas* con la invocación «+ iesus maria raphael ieronimus».
47. Schubring, núms. 151, 158 y 160. Sobre el último *cf.* T. Borenius, «Unpublished Cassone Panels, IV», *The Burlington Magazine*, XLI, 1922.
48. G. Poggi en *The Burlington Magazine*, XXIX. 1916.
49. La interpretación corriente, que se trata de «La curación del leproso», se remonta a Steinmann, en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVIII, 1895. Por desgracia, no resiste un examen crítico. La esencia de este rito, tal como se expone en el Levítico, XIV, es un reiterado lavado y afeitado de antiguo paciente. La explicación de Steinmann de que el agua corriente preescrita hay que imaginarla detrás de la muchedumbre en pie pertenece a las curiosidades de la iconografía. L. D. Ettlinger ha analizado recientemente el problema en *The Sistine Chapel before Michelangelo* (Londres, 1965), págs. 78-88, considerando que el rito es un sacrificio de sangre del Antiguo Testamento y una referencia a la Epístola a los hebreos de san Pablo, donde se compara un sacrificio así con la Eucaristía.
50. En los dibujos para la *Disputa* esta influencia es claramente discernible.
51. Apéndice II (b). Esta es la versión que aparece en la hermosa copia dedicada a Carlos VIII con el retrato de Verino en la primera página. Las palabras son casi idénticas en Laur. Plut. 39, 41 y (salvo por el cambio en el nombre del artista) en el más antiguo manuscrito de París, Bibl. Nac. Fondos lat. 10, 234.
52. *Cf.* H. Brockhaus, en *Festschrift*, *op. cit.*
53. Estoy en deuda con el profesor Gertrud Bing por esta observación.
54. C. Gould, «Leonardo's Great Battle-Piece», *The Art Bulletin*, XXXVI, 1954, pág. 121n. El autor compara el tratamiento episódico previsto por Leonardo con el del *cassone*, pero subrayando que la diferencia de calidad artística hace imposible una influencia directa. Es cierto, pero ¿no es posible que la representación tradicional influyera en los términos en que fue formulado el encargo?

EL RENACIMIENTO Y LA EDAD DE ORO

1. Este artículo se leyó en el décimo Congreso de Historia celebrado en Roma en 1955, habiéndose publicado un breve resumen de avance en las *Relazioni del Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, VII (1955), páginas 304-305. Mi trabajo sobre «El mecenazgo de los primeros Médicis» (en este volumen) y sobre todo el estudio de la señora Alison M. Brown sobre «The Humanist Portrait of Cosimo de' Medici, Pater Patriae» publicado en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV (1961), págs. 186-221 proporcionan ahora un marco un poco más firme para este bosquejo.
2. *Relazioni*, IV, pág. 327. En el ínterin han avanzado mucho los proyectos para la publicación del *Epistolario* de Lorenzo de Médicis bajo los auspicios conjuntos del Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, The Renaissance Society of America y el Instituto Warburg. P. G. Ricci y N. Rubinstein, eds., han publicado un inventario. *Censimento delle lettere di Lorenzo di Piero de' Medici* (Florencia, 1964).
3. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres, 1953); C. K. Burdach,

Reformation, Renaissance, Humanismus (Leipzig, 1926), pág. 53 y págs. 59 y sigs.

4. W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought* (Cambridge, 1948).
5. A. Chastel, «Vasari et la légende médicéenne», *Studi vasariani* (Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari) (Florencia, 1952).
6. H. P. Horne, *Alessandro Filipepi* (Londres, 1908).
7. *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938).
8. F. Gilbert, «Bernardo Rucellai and the Orti Oricellai», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XII (1949), págs. 101 y sigs.
9. *Carmina,* ed. I. Fógel y L. Juhász (Leipzig, 1932).
10. Reproducido en Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici,* cuarta edición (Londres, 1800), Apéndice L, pág. 285.
11. M. Eliade, *El mito del eterno retorno* (París, 1949); F. Kampers, *Vom Werdegange der abendländischen Kaisermystik* (Leipzig, 1924), y K. Borinski, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten* (Múnich, 1919).
12. Roscoe, *op. cit.*, pág. 289.
13. *Selve,* II, 122.
14. C. Landino, *Carmina,* ed. Perosa (Florencia, 1939), pág. 135.
15. U. Verino, *Flametta,* ed. L. Mencaraglia (Florencia, 1940), pág. 107.
16. Naldo Naldi, *Elegiarum libri III,* ed. L. Juhász (Leipzig, 1934), pág. 89, versos 349-350.
17. *De Monarchia,* I, xiii; Kampers, *op. cit.;* Burdach, *op. cit.;* P. E. Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio* (Leipzig, 1929); R. Bonnaud Delamare, *L'Idée de paix à l'époque carolingienne* (París, 1939), y F. A. Yates, «Queen Elizabeth as Astraea». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* X (1947), págs. 27 y sigs.
18. *Relazioni,* pág. 341.
19. En Giovanni Lami, *Deliciae Eruditorum,* XII (Florencia, 1742), pág. 146.
20. *Relazioni,* págs. 536-539.
21. Ed. cit. pág. 49.

EL MECENAZGO DE LOS PRIMEROS MÉDICIS

1. Th. Klette, *Beiträge zur Geschichte und Litteratur des italienischen Gelehrtenrenaissance,* II (Greifswald, 1889), pág. 32, según Bruni, *Epistolae,* ed. Mehus, lib. VII, ep. iv.
2. Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres, 1953).
3. *Cf.* «El Renacimiento y la Edad de Oro», en este mismo volumen.
4. Marcello del Piazzo, *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico* (Florencia, 1956), y ahora P. G. Ricci y N. Rubinstein, *Censimento delle lettere di Lorenzo di Piero de' Medici* (Florencia, 1964).
5. Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti,* I (Florencia, 1839), pág. 209.
6. Cartas de Pietro Cennini a Lorenzo. Archivio Mediceo avanti il Principato, Filza XXXIII, 461 y 766, de septiembre de 1476.
7. P. O. Kristeller, «The Modern System of the Arts», *Journal of the History of Ideas,* XII, octubre de 1951, XIII, enero de 1952.
8. *Op. cit.*
9. Alfred von Reumont, *Lorenzo de' Medici* (Leipzig, 1883).
10. E. Muentz, *I precursori e propugnatori del Rinascimento* (Florencia, 1902).
11. Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938), un libro que no figura en la eminentemente útil *Bibliografia Medicea* (Florencia, 1940).
12. D. Moreni, *Memorie storiche dell' Ambrosiana Basilica di S. Lorenzo di Firenze* (Florencia, 1817), y C. v. Fabriczy, *Filippo Brunelleschi* (Stuttgart, 1892).
13. A. Doren, «Das Aktenbuch für Ghibertis Matthaeus-Statue», *Italienische Forschungen,* I (Berlín, 1904).
14. R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, 1956), Docs. 138 y 151.
15. Ottavio Morisani, *Michelozzo architetto* (Einaudi, 1951).
16. Vespasiano de Bisticci, *Vite di uomini illustri,* ed. P. d'Ancona y E. Aeschlimann (Milán, 1951).
17. R. de Roover, *The Medici Bank* (Cambridge, 1963).
18. Iris Origo, *The Merchant of Prato* (Londres, 1957).
19. Origo, *op. cit.*, pág. 149.
20. En una carta atribuida a «*Franciscus cognomento padovanus*», que se conserva en las *zibaldone* de B. Fontius de la Riccardiana, cód. 907, fol. 141 y s., «*eleganter qui tum deo jocaretur dicere solebat, patientiam domine habe in me et omnia reddam tibi*».
21. W. Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici,* Apéndice XII.

22. Curt S. Gutkind, *Cosimo de' Medici* (Oxford, 1938), pág. 196.
23. Reproducido en G. Lami, *Deliciae Eruditorum*, XII (Florencia, 1742), págs. 150-168.
24. G. Savonarola, *Prediche italiane*, ed. R. Palmarocchi (Florencia, 1930-1935), III, i, pág. 391.
25. *Antonii Benivienii* ΕΓΚΩΜΙΟΝ *Cosmi*, ed. Renato Piattoli (1949), pág. 56.
26. *Le vite...*, ed. G. Milanesi, II (Florencia, 1878). Sobre la dependencia que de Vespasiano manifiesta Vasari, *cf.* A. Siebenhüner y L. H. Heydenreich, «Die Klosterkirche von San Francesco al Bosco», *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, V (1937-1940), pág. 183.
27. Antonio Averlino Filarete, *Tractat über die Baukunst*, ed. W. von Oettingen (Viena, 1890).
28. Por ej. U. Verino, *Flametta*, ed. L. Mencaraglia (Florencia, 1940), págs. 104-110; B. Fontius, *Carmina*, ed. Fógel y L. Juhász (Leipzig, 1932), pág. 11; C. Landino, *Carmina Omnia*, ed. A. Perosa (Florencia, 1939), págs. 119-122, y Naldo de Naldi, *Elegiarum Libri III*, ed. L. Juhász (Leipzig, 1934), pág. 88.
29. Morisani, *op. cit*, pág. 90. Walter y Elizabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, III (Frankfurt del Meno, 1952), págs. 8 y sigs.
30. Ed. cit., II, págs. 440-441.
31. R. G. Mather, «New Documents on Michelozzo», *The Art Bulletin*, XXIV (1942).
32. Moreni, *op. cit.*, II, págs. 346-347.
33. A. Manetti (atribuido a), *Vita di Filippo di Ser Brunelleschi*, ed. E. Toesca (Florencia, 1927). Fabriczy, *op. cit.*
34. Gaye, *op. cit.*, I, págs. 167 y sigs.
35. *Il libro di Antonio Billi*, ed. C. Frey (Berlín, 1892), que atribuía el segundo proyecto a Filarete.
36. A. Warburg, «Der Baubeginn des Palazzo Medici», *Gesammelte Schriften* (Leipzig-Berlín, 1932).
37. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII (Milán, 1923), pág. 273. Esta estructura se muestra aquí en el dibujo a pluma de E. Burci (ilustración 61), reproducido por C. Ricci, *Cento vedute di Firenze antica* (1906), lámina 83. El dormitorio del centro del dibujo lleva las armas de los Médicis.
38. *Op. cit.*, I, pág. 558.
39. Alberto Avogadro Vercellensis, *De Religione et Magnificentia... Cosmi Medicis*, Libri ii. Lami, *Deliciae Eruditorum*, XII (Florencia, 1742), págs. 117-149. Por cierto que la versión de Lami se encuentra irremediablemente corrompida en algunos lugares, lo mismo que el Cód. Plut., lib, 10 de la Laurenziana, fuente suya. A la luz del texto correcto ofrecido por Cód. Laur. Plut., XXIV, 46 he analizado otras secciones del poema en «Alberto Avogadro's Descriptions of the Badia of Fiesole and of the Villa of Careggi», *Italia Medioevale e Umanistica*, V (1962), págs. 217-229.
40. Ed. cit., pág. 142
41. Publicados por Fabriczy, *op. cit.*, págs. 586 y sigs.
42. *Op. cit.*, págs. 676-677.
43. «Alberto Avogandro's Descriptions of the Badia of Fiesole and of the Villa of Careggi», *loc. cit.*, pág. 223.
44. *Ibíd.*, 224.
45. Gaye, *op. cit.*, I, pág. 136.
46. *Ibíd.*, I.
47. *Ibíd.*, pág. 140.
48. *Ibíd.*, pág. 141.
49. *Il Buonarroti*, serie II, vol. IV (Roma, 1869).
50. Gaye, *op. cit.*, I, pág. 158.
51. Morisani, *op. cit.*, pág. 94.
52. Wackernagel, *op. cit.*, pág. 245.
53. Gaye, *op. cit.*, I, págs. 191-194. Véase también ahora A. Grote, «A Hitherto Unpublished Letter on Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII (1964), págs. 321-322.
54. J. Marcotti, *Guide Souvenir de Florence* (Florencia, 1888).
55. Alessandro d' Ancona, *Origini del teatro italiano* (Turín, 1891), I, pág. 277.
56. Debo esta observación a la señora Stella Pearce-Newton.
57. *Op. cit.*, págs. 666 y sig.
58. Paolo d'Ancona, *La miniatura fiorentina* (Florencia, 1914).
59. *Op. cit.*, págs. 668-669.
60. E. Muentz, *Les Collections des Médicis* (París, 1888).
61. Wackernagel, *op. cit.*, pág. 346 y sig.
62. Ed. cit., IV, pág. 174.
63. Según los *protocolli* publicados por Piazzo, Lorenzo pasó unas cuantas semanas en el Spedaletto en septiembre de 1487, en julio de 1489 y una vez más en septiembre de 1491 *(op. cit.*, pág. XLVI). Sobre la carta en la que consta su trabajo en Spedaletto, véase Horne, *Alessandro Filipepi* (1908), pág. 353.
64. Roscoe, *op. cit.*, Apéndice LXXVI.
65. *Ibíd.*, Apéndice LI.
66. El documento se reproduce en M. Cruttwell, *Verrocchio* (Londres, 1904), págs. 242 y sigs.
67. Sobre los ejemplos siguientes *cf.* Wackernagel,

op. cit., pág. 268, Alfred von Reumont, *Lorenzo de' Medici* (Leipzig, 1883), págs. 136 y sigs.

68. Gaye, *op. cit.*, I, págs. 256 y sig.
69. *Ibíd.*, II, pág. 450.
70. Ed. cit., III, pág. 270 n.
71. *Ibíd.*, III, pág. 469.
72. L. Ettlinger, «Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV» *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), 249, 258.
73. Gaye, *op. cit.*, I, pág. 300.
74. *Ibíd.*, pág. 274.
75. *Ibíd.*, pág. 1.
76. E. Armstrong, *Lorenzo de' Medici* (Londres, 1896), pag. 393.
77. Lami, ed. cit., XII, pág. 198.
78. Roscoe, *op. cit.*, cap. IX.
79. Gaye, *op. cit.*, I, págs. 354 y sigs.
80. Reumont, *op. cit.*, pág. 146.
81. Roscoe, *op. cit.*, Apéndice LXVI.
82. Wackernagel, *op. cit.*, pág. 268.
83. W. Haftmann, «Ein Mosaik der Ghirlandajo-Werkstatt aus dem Besitz des Lorenzo Magnifico», *Mitteilungen des Kunsthist. Instituts in Florenz*, VI (1940-1941).
84. E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst* (Viena, 1929).
85. W. von Bode, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici* (Friburgo, 1925).
86. Piazza, *op. cit.*, pág. 480. Una reinterpretación de la carta de Bertoldo puede encontrarse ahora en A. Parronchi, «The Language of Humanism and the Language of Sculpture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, págs. 129-136.
87. A. Chastel, «Vasari et la légande medicéenne», *Studi vasariani* (Florencia, 1952), artículo que, como el autor tiene la amabilidad de reconocer, surgió en parte de una conversación en la que yo había expresado mis dudas sobre el relato de Vasari.
88. A. Condivi, *Vita di Michelangiolo*, ed. Maraini (Florencia, 1927).

EL MÉTODO DE ELABORAR COMPOSICIONES DE LEONARDO

1. Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, vols., 1-3.
2. «*O tu componitore delle istorie non membrifficare con terminati lineamenti le membrifficationi d' esse istorie che t' entervera come a molti e vari pittori intervenire suole li quali vogliano che ogni minimo segno di carbone sia valido e questi tali ponno bene acquistare richezze ma non laude della sua arte, perche molte sono le volte, che lo animale figurato non a li moti delle membra apropriate al moto mentale e havendo lui fatta bella e grata membrifficatione ben finita li parra cosa ingiuriosa a trasmutare esse membra piu alte o basse o piu indietro che inanzi e questi tali non sonno merittevoli d' alcuna laude nella sua sientia.*» (Leonardo da Vinci. *Tratado de la pintura, Codex Urbinas Latinus 1270*, ed. A. P. McMahon, II, facsímil, [Princeton, 1956], fols. 61v-62r).
3. Giorgio Vasari, *Le vite*, ed. G. Milanesi, I,Florencia, 1878, pág. 383.
4. La línea no es del todo nueva, ya que se basa en un trazo preliminar del que se desvía ligeramente, pero tampoco en el anterior hay *pentimenti*
5. Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*, ed. D. V. Thompson, New Haven, 1932. Al parecer sólo al aprendiz cabía borrar sus torpes principios (*loc. cit.* pág. 17),
6. R. Oertel, «Wandmalerei und Zeichnung in Italien, die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institut in Florenz*, V (1940), págs. 217-314.
7. B. Degenhart, *Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Basilea, 1949.
8. Parece más bien excepcional incluso un ajuste tan ligero como el del dibujo de la crucifixión de Filippo Lippi del Museo Británico (A. E. Popham y Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Departament of Prints and Drawings in the British Museum, The Fourteenth and Fifteenth Centuries* [Londres, 1950], núm. 149.)
9. *Cf.* A. E. Popham y Philip Pouncey, *op. cit.*, núm. 87 o 261. Sobre el dibujo aquí ilustrado, véase B. Degenhart en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, I (1951), págs. 114-115.
10. «*Hor, non ai tu mai considerato li poeti componitori de lor versi alli quali non da noia il fare bella lettera ne si cura di canzellare alcuni d' essi versi riffaccendoli migliori adonque pittore componi grossamente le membra delle tue figure e' attendi prima alli movimenti apropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia, che alla bellezza e bonta delle loro membra...*» (ed. cit., fol. 62 r).
11. «*Il bozzar delle storie sia pronto, e'l membrificare no' sia troppo finito, sta contento solamente a' siti d'esse membra, i quali poi a' bel'aggio piacendoti potrai finire*» (ed. cit. fol. 34 r).
12. Sobre el trasfondo de esta evolución, *cf.*

E. Gombrich y E. Kris, «The Principles of Caricature» en E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, 1951.

13. «*Per che tu hai a' intendere che se tal componimento inculto ti reussira apropriato alla sua inventione tanto maggiormente sattisfara essendo poi ornato della perfettione apropriata a' tutte le sue parte. Io ho gia veduto nelli nuvoli e' muri machie, che m' anno deste a belle inventioni di varie cose le quali machie anchora che integralmente fussino in se private di perfectione di qualondue membro non manchavano di perfectione nelli loro movimenti o altre actioni*» (ed. cit., fol. 62 r).
14. «*Una nova inventione di speculatione... a destare le ingegnio a varie inventioni*» (ed. cit., fol. 35 v).
15. E. Kris, *op. cit.*, pág. 53.
16. He analizado algunas de las consecuencias de esta invención en «Meditaciones sobre un caballo de juguete», reimpreso en el libro del mismo título (Debate, 1998), págs. 1-11, y también en *La historia del arte*, pág. 303.
17. Marilyn Aronberg, «A new facet of Leonardo's working Procedure», *The Art Bulletin*, XXXIII (1951), pág. 235. Bien puede deberse la conservación de muchos de los toscos bocetos de Leonardo a este hábito, inconcebible en la práctica de taller antigua, en la que sólo se conservaba el esquema utilizable.
18. Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci* (Milán, 1919), núm. 107.
19. K. Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci... at Windsor Castle*, núm. 12591.
20. «*S' el pittore vol vedere belleze che lo innamovino egli n'e signore di generarle...*» (ed. cit. fol. 35 r).
21. K. Clark, *Leonardo da Vinci* (Cambridge, 1939), especialmente pág. 66. He abordado un aspecto de este problema, las caricaturas de Leonardo, en «Las cabezas grotescas», en *El legado de Apeles*, págs. 57-75.
22. «*Perche nelle cose confuse l'ingegnio si desta a' nove inventioni, ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra di quelle cose che voi figurare come le membra delli animali come le membra de paesi cié sassi piante e' simili*» (ed. cit. fol. 35 v).
23. «*Quello maestro il quale si dessi d'intendere di potere riservare in se tutte le forme, e' li effetti della Natura certo mi parrebbe che quello fussi ornato di molta ingnorantia conciosia cosa che detti effetti son' infiniti, la memoria nostra non e di tanta capacitàe' che basti*» (ed. cit. fol. 38 v).
24. «*Attenderai prima col dissegno a' dare con dimostrativa forma al ochio la intentione, e la inventione fatta in prima nella tua imaginativa di poi va levando e' ponendo tanto che tu ti sadisfacia di poi fa aconciare homini vestiti, o nudi, nel modo che in sul' opera hai ordinato e' fa che per misura e' grandezza sotto posta alla prospettiva che non passi niente del' opera che bene non sia considerata della ragione e' dalli effetti naturali...*» (ed. cit., fol. 38 v).
25. Ed. cit., fol. 43 v.
26. He analizado este problema en *Arte e ilusión* (Debate, 1998), cap. III.
27. Ed. cit., fol 36 v.

LA *MADONNA DELLA SEDIA* DE RAFAEL

1. Inv. núm. 151; diámetro 71 cm.
2. A. Malraux, *The Voices of Silence* (Londres, 1954), pág. 450.
3. G. K. Nagler, *Künstler Lexikon*, 1835-1852, XVI, pág. 403. Sobre lo siguiente véase también M. Hauptmann, *Der Tondo* (Frankfurt, 1936), págs. 262 y sigs.
4. Wilhelm Hoppe, *Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur* (Frankfurter Quellen und Forschungen) (Frankfurt, 1935).
5. Litografía de 1839. Su contemporáneo J. M. Wittmer pintó asimismo este tema.
6. A. P. Oppé, *Raphael* (Londres, 1909), pág. 189.
7. Sobre el contexto de esta carta véase ahora F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento* (Milán, 1959), págs. 26-36.
8. Nuvolara a Isabella de Este; Luca Beltrami, *Documenti... riguardanti... Leonardo da Vinci* (Milán, 1919), núm. 107.
9. *Cf.* «El método de elaborar composiciones de Leonardo», en este volumen.
10. Frederick Hartt, «Raphael and Giulio Romano», *The Art Bulletin*, XXVI (1944), especialmente la pág. 68.
11. C. Gamba, *Raphael* (París, 1932), pág. 87.
12. Ortolani, *Raffaello* (Bérgamo, 1945), pág. 53 (refiriéndose a una observación de Marangoni).
13. J. A. Crowe y G. B. Cavalcaselle, *Raphael* (Londres, 1883), pág. 228.
14. *Wenn, das Todte bildend zu beseelen,*
Mit dem Stoff sich zu vermählen
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.

Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts
gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

15. Por ej. Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (Londres, 1953), págs. 88 y sig.; H. Osborne, *Theory of Beauty* (Londres, 1952), pág. 203; H. E. Rees, *A Psychology of Artistic Creation* (Nueva York, 1942), págs. 69 y sigs., y Paul Klee, *On Modern Art* (Londres, 1949).
16. De Piles, *Principios de pintura* (traducida al inglés por un pintor) (Londres, 1753), pág. 69.
17. Aristóteles, *The Poetics (Poética)*, traducida por W. Hamilton Fyfe (Loeb Classical Library) (Londres, 1927), VIII, 9.
18. *Op. cit.*, VII, págs. 8-10.
19. W. Slukin, *Minds and Machines* (Harmondsworth, 1954).
20. Una crítica sistemática del holismo puede encontrarse en K. R. Popper, *La miseria del historicismo*, Londres, 1957.
21. Resulta en verdad coherente y agradable que la crítica más enérgica de la idea de equilibrio puramente formal en arte haya llegado ahora del campo gestaltista; *cf.* R. Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley y Los Ángeles, 1954), págs. 21 y sigs.
22. Jakob Burckhardt, *Kulturgeschichtliche Vorträge* (Leipzig, s. f.); la conferencia fue pronunciada en 1886.
23. M. Hauptmann, *loc. cit.*
24. Th. Hetzer, *Gedanken um Raffaels Form* (Frankfurt, 1931), págs. 22-23, 36, 43 y sigs. En su libro posterior *Die sixtinische Madonna* (Frankfurt, 1947), pág. 56, el mismo autor subraya la impresión de sencillez que da la *Madonna della sedia.*
25. Sobre el vínculo entre Aristóteles y el «esencialismo» *cf.* K. R. Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos* (Londres, 1945), especialmente el cap. XI, II.
26. Reproducido con permiso de Philips Electrical Ltd.
27. *Cf.* D. F. Tovey, *The Integrity of Music* (Oxford, 1941), en especial la Conferencia II.
28. *Poética*, ed. cit., VI.
29. Ed. cit., IV, pág. 16.
30. Cicerón, *De Partitione Oratoria* (Loeb Classical Library) (Londres, 1960).
31. Vitruvio, *De Architectura*, libro I, cap. 2, y libro III, cap. I.
32. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Studies of the Warburg Institute) (Londres, 1949).
33. Franciscus Junius, *De Pictura Veterum* (Amsterdam, 1637).
34. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture* (Le Mans, 1662).
35. R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (París, 1708).
36. Este punto lo expone muy bien A. Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* (Londres, 1953), por ej. en su análisis de recursos musicales tan intrincados como las inversiones «especulares» (pág. 109). El hecho de que mi respuesta difiera un poco de la suya no debe oscurecer lo que a su planteamiento del problema debo.
37. M. Polani, *The Logic of Freedom* (Londres, 1951).
38. Sobre la aplicación de estas ideas al «ingenio gráfico», *cf.* E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (Nueva York, 1952), en especial los caps. 6, 7 (escrito con E. H. Gombrich) y 8. El autor toca luego el tema fundamental de esta conferencia en su análisis de las conquistas de Leonardo (pág. 19), en el cap. 10 (escrito con A. Kaplan), que presta especial atención al aspecto de «resolución de problemas», y en el cap. 14, que subraya la importancia de los «procesos mentales preconscientes». Véase también mi «El arsenal del caricaturista», reimpreso en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 127-142.
39. *Cf.* «La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias», en este libro.
40. *Cf.* K. R. Popper, *La miseria del historicismo*, *loc. cit.*, y I. Berlin, *Historical Inevitability* (Londres, 1954).
41. E. H. Gombrich, «El psicoanálisis y la historia del arte», *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 30-44.
42. *Cf.* la formulación de Vasari en el prefacio a la Tercera Parte «... *Nella regola una licenza, che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola, e potesse stare senza fare confusione o guastare l' ordine*». Sobre la ulterior historia de esta idea *cf.* G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresd-*

ner Schriften (Berlín, 1933), págs. 17 y sigs.

43\. O. Fischel, *Raphael* (Londres, 1948), pág. 132. *Cf.* también el audaz pero hermoso pasaje sobre la madona de Ortolani, *op. cit.*, págs. 52-53.

NORMA Y FORMA

1\. Cito tan sólo la bibliografía reciente, que también remitirá al estudioso a obras anteriores: Paul Frankl, *The Gothic,* Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries (Princeton, 1960); Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Estocolmo, 1960); *Manierismo, barroco, rococo: concetti e termini,* Convegno Internazionale, Roma, 21-24 de abril, 1960; *Accademia Nazionale dei Lincei,* año CCCLIX (1962), Cuaderno núm. 52, y Otto Kurz, «Barocco: storia di un concetto», en *Barocco europeo e barocco veneziano,* ed. V. Branca (Venecia, 1963).

2\. Una oportuna lista de tales polaridades se encuentra en P. Frankl, *op. cit.*, págs. 773-774.

3\. Augusto Guzzo, *Il gotico e l'Italia,* Edizioni di Filosofia (1959).

4\. Vitruvio, *On Architecture,* VII, 5, trad. de F. Granger (Londres, 1934), II, pág. 105. A lo que se refiere Vitruvio lo estudia Ludwig Curtius en *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig, 1929), págs. 129 y sigs.

5\. *Le vite,* Introducción, Dell' architettura, Capítulo III.

6\. *Le vite,* (Roma, 1672), pág. 12.

7\. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Dresde y Leipzig, 1755), págs. 166-167.

8\. Fiske Kimball, *The Origins of Rococo* (Filadelfia, 1943).

9\. William Warburton, *Pope's Moral Essays* (1760), citado de P. Frankl, *The Gothic,* págs. 867-868.

10\. *Loc. cit.*, págs. 507-508.

11\. «El manierismo: trasfondo historiográfico», en este volumen.

12\. Especialmente en la famosa sección sobre «The Nature of Gothic», en *The Stones of Venice,* II (Londres, 1853), pág. 2.

13\. «*Als reine Fiktion ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der so oft verwerflichten Ausdrucksweise.*» Sobre Burckhardt véase también, aparte de la bibliografía citada, Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker,* II (Leipzig, 1924).

14\. *La Philosophie de l'Art,* I (Paris, 1865), 3.

15\. Un breve bosquejo de este desarrollo puede verse en mi capítulo «Kunstwissenschaft» de *Das Atlantisbuch der Kunst,* ed. Martin Huerlimann (Zúrich, 1952).

16\. K. R. Popper, *La miseria del historicismo* (Londres, 1957) y, del mismo autor, *La sociedad abierta y sus enemigos* (Londres, 1945), cap. XI, y *Conjeturas y refutaciones* (Londres, 1963), véase Índice, entrada «esencialismo».

17\. *Op. cit.*, pág. 826.

18\. La crítica de Croce se reproduce en *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1926).

19\. *Cf.* Svetlana Leontief Alpers, «Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXIII (1960).

20\. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* 8ª ed. (Múnich, 1943), pags. 29-31.

21\. Los límites del relativismo con respecto a la representación se analizan en mi libro *Arte e ilusión* (Debate, 1998).

22\. «La *Madonna della sedia* de Rafael», en este volumen.

23\. *Cf.* Augusto Guzzo, *L'arte* (Turín, 1962), pág. CXXXI.

24\. *Cf.* «La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias», en este volumen.

25\. *Op. cit.*, págs. XLI y sigs.

EL MANIERISMO: TRASFONDO HISTORIOGRÁFICO

1\. Max Planck, *The Philosophy of Physics,* trad. de W. H. Johnston (Nueva York, 1936), págs. 11 y 14.

2\. *Scritti... in onore di Lionello Venturi* (Roma, 1956), I, págs. 429-447.

3\. Véase Apéndice, págs. 104-106 en este volumen.

4\. K. R. Popper, *La lógica de la investigación científica,* (Londres y Nueva York, 1959).

5\. *Le vite...*, ed. G. Milanesi, IV (Florencia, 1879), pág. 376.

6\. *Studies in Seicento Art and Theory* (Londres, 1947).

7\. He criticado esta tendencia en mi reseña de «La historia social de la literatura y el arte» de A. Hauser, vuelta a publicar en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 86-94.

8. Sobre la justificación y limitación de este parecer, véase «La *Madonna della sedia* de Rafael», en este libro.
9. «La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias», en este volumen.
10. *Cf.* Boccaccio, refiriéndose a Giotto: «Volvió a sacar a la luz aquel arte que había yacido enterrado durante muchos siglos por los errores de los que pintaban más para regalo de la vista del ignorante que para atracción del entendimiento del sabio.» *Decamerón,* 6ª jornada, 5º relato.
11. *Cf.* Texto 1 de este artículo: «...Expulsando a la verdadera reina de la sala del consejo...»

LA TEORÍA DEL ARTE RENACENTISTA Y EL NACIMIENTO DEL PAISAJISMO

1. Edward Norgate, *«Miniatura» or the Art of Limming,* ed. por Martin Hardie (Oxford, 1919), págs. 44 y sig. Sobre Norgate y su contexto, véase H. V. S. y M. S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century,* Ann Arbor (1955), publicado después de ser escrito este artículo originariamente.
2. Sir Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Londres, 1949); M. J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen* (La Haya, 1947); Otto Pächt, «Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XIII (1950), págs. 13-47, y Charles Sterling, *La Nature morte* (París, 1952), con el que puede compararse mi reseña, reproducida en *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (Debate, 1998), págs. 95-105.
3. Diario, 5 de mayo de 1521. *Cf.* Lange-Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893), pág. 160.
4. Resúmenes de esta evolución pueden encontrarse en: E. H. Korevaar-Hesseling, *Het Landschap in de Nederlandse en Vlaamse Schilderkunst* (Amsterdam, 1947); *cf.* también L. v. Baldass, «Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses in Wien,* XXXIV (1918); Joseph Alexander Graf Raczyński, *Die flämische Landschaft vor Rubens* (Frankfurt del Meno, 1937), y Cornelis van de Wetering, *Die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertmitte* (Berlín, 1939).
5. *Cf.* J. Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert* (Amberes, 1932).
6. E. Tietze-Conrat, «Das erste moderne Landschaftsbild», *Pantheon,* XV (1935).
7. M. J. Friedländer, *op. cit.,* págs. 58 y sig.
8. «Inventar des Kunstbesitzes der Margarete von Oesterreich, 1524-1530», *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses un Wien,* III (1885), págs. XCIII-CXXIII.
9. *Der Anonimo Morelliano,* ed. Th. Frimmel, en *Quellenschriften zur Kunstgeschichte* (Viena, 1888).
10. *Loc. cit,* pág. 102. *Cf.* también el inventario de la donación de Grimani, redactado en 1528: *Quadretti duo sive tavolette de paesi.* C. A. Levi, *Le collezioni veneziane* (Venecia, 1900), II, pág. 3. Grimani tenía, por supuesto, especial predilección por las obras del norte. Aparte del Breviario que sigue llevando su nombre poseía, por ejemplo, dos obras de Patinier y una de El Bosco con una marina. (La palabra *Fortuna* que usa el *Anónimo* significa tempestad, y no la diosa Fortuna, como Frimmel y otros han traducido.)
11. Identificado usualmente con Albert Ouwater, de quien sin embargo no se conoce paisaje alguno.
12. *Loc. cit.,* pág. 30.
13. *Loc. cit.,* pág. 106.
14. Rezio Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia* (Bolonia, 1935), pág. 56.
15. Carta a Benedetto Varchi relativa al *paragone* entre pintura y escultura, impresa por vez primera en Bottari-Ticozzi, *Raccolta,* I, pág. 52, y dirigida a Benvenuto Cellini.
16. M. J. Friedländer, *loc. cit.,* pág. 80, «*In den Niederlanden können wir allenfalls das Keimen und Erblühen der Landschaft als einen geschichtlichen Vorgang verfolgen werden mindestens angeregt, es zu versuchen, vor der süddeutschen Produktion streckt der Historiker die Waffen*».
17. *Cf.* A. Luzio, *La Galleria Gonzaga venduta a l'Inghilterra* (Milán, 1913).
18. *Cf.* Jakob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien (Die Sammler),* (Berlín, 1911), págs. 360-374.
19. A. Warburg, *Gesammelte Schriften* (Leipzig-Berlín, 1932), I, págs. 209 y sig.
20. Libro IX, cap. 4.
21. En razón de la importancia del texto, doy el pasaje según la edición de 1486:
«Cumque pictura et poetica varia sit: alia quae maximorum gesta principum dignissima memoratu: alia quae privatorum civium mores

alia quae aratoriam vitam exprimat. Prima illa quae maiestatem habet publicis at praestantissimorum operibus adhibebitur. Ultima hortis maxime conveniet, quod omnium sit ea quidem iucundissima. Hilarescimus maiorem in modum animis cum pictas videmus amoenitates regionum, et portus, et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa.»

22. *Tratado de la pintura, Codex Urbinas Latinus 1270,* ed. A. P. McMahon, II facsímil (Princeton, 1956), fol. 5 r. *Cf.* la edición de *Paragone* de Irma A. Richter (Londres, 1949), págs. 51 y sigs.
23. Sobre la aplicación de la teoría neoplatónica de la música a la pintura *cf.* mi «Icones Symbolicae», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XI (1948). Reimpreso en *Imágenes simbólicas.*
24. Que algunos las rechazaron se desprende de la famosa referencia de Leonardo a las opiniones de Botticelli sobre el paisaje (ed. cit. fol. 33 v). Para el medievalizante Botticelli los paisajes equivalían a manchas de color fortuitas, y carecían de la dignidad de un contenido y por tanto de arte. Digamos de paso que la insistencia de Leonardo en la universalidad de la pintura tuvo un efecto paradójico en su escuela. En cualquier caso, no puede ser mera coincidencia que la primera noticia de un caso de colaboración entre un pintor de figuras y otro de paisajes provenga del círculo de Leonardo. La historia de Lomazzo sobre la colaboración de Cesare da Sesto y el misterioso Bernazzano (probablemente un norteño) en un *Bautismo de Cristo* se ve confirmada por razones estilísticas *(Cf.* W. Suida, «Leonardo da Vinci und seine Schule», *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* 1920). Si esto tuvo lugar realmente en 1510 precede sin duda a la colaboración entre Patinier y Quentin Massys. Los que vivieron a la sombra de este genio universal sólo podían aspirar a llegar a sus altas cotas a través del trabajo en equipo.
25. *Cf.* R. Lee, «Ut pictura poessis», *The Art Bulletin,* XXII (1940).
26. Publicado por vez primera por Yriarte en la *Gazette des Beaux-Arts,* XVI (1896).
27. *Historia Naturalis,* XXXV, 112.
28. *Cf.* H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts* (Haarlem, 1943), págs. 153 y sig.
29. *Cf.* la caracterización de Leonardo que hace Ugolino Verino en *De Illustratione Urbis Florentiae* (París, 1790), pág. 130:
Et forsan superat Leonardus Vincius omnes;
Tollere de tabula dextram sed nescit, et instar
Protogenis, multis unam perficit annis.
La referencia es a Plinio, XXXV, 80.
30. *Cf.* la caracterización de El Bosco que hace don Felipe de Guevara, citada por Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch* (Basilea, 1937), pág. 75. En la *Iconographie* de Van Dyck el llamado *Grillorum pictor* es A. Brouwer.
31. *Historia Naturalis,* XXXV, 116, 117.
32. Publicado en Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana* (Florencia, 1712), vol. VII, pág. 1.722. Sobre la labor de paisajista de Dosso véase V. Lasareff, «A Dosso problem», *Art in America,* XXIX (1941).
33. «Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in justis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consectatus, praeruptas cautes, viventia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agricolarum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit.»
34. La jerarquía final completa se puede encontrar en A. Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667* (París, 1669), donde sólo los pintores de frutas y flores aparecen por debajo de los paisajistas.
35. *Historia Naturalis,* XXXV, 101.
36. P. d. III, «... *Cum gli exquisiti parergi, Aque, fonti, monti, colli, boscheti, animali*». *Cf.* R. Buscaroli, *loc. cit.,* pág. 26.
37. «Francisco da Hollanda's Gespräche über die Malerei», ed. J. de Vasconcellos (*Quellenschriften zur Kunstgeschichte)* (Viena, 1899), pág. 29; *cf.* también Hans Tietze, «F. da Hollandas und Don Giannottis Dialogue...», *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XXVIII (1905).
38. *Cf. Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita* (Brujas, 1565), pág. 21, donde se define con admirable claridad la visión «humanista» de la pintura: «Nam de solo corpore humano meritò in hoc quidem argumento loquor, propterea quod ut universae philosophiae est perfecta hominis cognitio, quia in eo tanquam parvo quodam mundo tota rerum universitas continetur: ita graphices et sculpturae finis est hominem ponere, quia hominis externa species omnes omnium rerum adspectabilium vel in lineis vel in coloribus formositates complectitur...» («En este razonamiento estoy hablando tan sólo del cuerpo humano, pues el perfecto conocimiento del hombre es la misión de toda

filosofía, ya que todo el universo de las cosas está contenido en él en microcosmos: por eso la finalidad de la pintura y la escultura es someter al hombre a nuestra consideración, pues su forma externa reúne todas las bellezas de todas las cosas visibles, sea en línea o en color...»)

39. *Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies* (Amberes, 1572), *De Ioanne Hollando pictore.*
40. *Cf.* G. J. Hoogewerff, *Vlaamsche Kunst en italiaansche Renaissance* (Amsterdam) S. A. Gerson, *loc. cit.*, y R. A. Peltzer, «Die niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei», *Münchner Jahrbuch,* N. S. I (1924).
41. Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (Venecia, 1946), pág. 145.
42. Christopher Hussey, *The Picturesque* (Londres, 1927).
43. M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei,* IX (Berlín, 1931), pág. 104.
44. *Cf.* G. J. Hoogewerff, «Joachim Patinier in Italie», *Onze Kunst,* XLIII (1926).
45. Norgate, *loc. cit.*, págs. 45-46.
46. *Cf.* N. Pevsner, «Richard Payne Knight», *The Art Bulletin* XXXI (1949).
47. *Fröhliche Wissenschaft (Scherz, List und Rache,* 55), en *Werke,* V (1900), pág. 28.
 «Treu die Natur und ganz!» -Wie fängt er's an:
 Wann wäre je Natur im Bilde abgetan?
 Unendlich ist das kleinste Stück der Welt!
 Er malt zulezt davon, was ihm gefällt.
 Und was gefällt ihm? Was er malen kann!
 Véase también mi *Arte e ilusión* (Debate, 1998), cap. II.
48. *Il terzo libro delle lettere* (Venecia, 1546), pág. 47.
49. *Cf.* anteriormente, pág. 109. Según Vasari y Guicciardini, Lancelotto da Brugia, probablemente Lancelot Blondeel, estaba especializado en piezas nocturnas de este tipo.
50. Reeditado ahora en *Tratatti d'arte del cinquecento,* I, ed. P. Barocchi (Bari, 1960), págs. 271-301.
51. Citado por Eduard von Jan, *Die Landschaft des französischen Menschen* (Weimar, 1935).
52. *Cf.* «Norma y forma», reproducido en este volumen.
53. Libro VII, cap. 5.
54. *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati di Monsignor Barbaro* (Venecia, 1556), pág. 188. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura.* Libro VI, cap. XLIX, defiende el uso de decoraciones grotescas. Sobre la importancia global de este pasaje de Vitruvio en la estética del Renacimiento, *cf.* K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie,* I (Leipzig, 1914), páginas 180 y sig.
55. Sobre la historia de este tipo de decoración, *cf.* Joseph Gramm, *Die ideale Landschaft* (Friburgo de Brisgovia, 1912), pág. 238.
56. Kurt Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei* (Halle, 1923).
57. La diferencia la precisa muy bien Mancini, que describe así el cambio de manera de P. Bril a su llegada a Italia: «...*Lasciando quel modo fiammengo accostandosi più al vero, non refacendo l'orizzonte così alto come usa nei fiammenghi, che cosi per il loro paessaggo è piuttosto una Maestà scenica che prospetto di paese*», y Baldinucci, que dice de los flamencos en este contexto «*onde poteasi lodare in loro piuttosto una bella maniera di far paesi, che una perfetta imitazione de' veri paesi*», *cf.* R. Buscaroli, *loc. cit.*, págs. 72-73.
58. Sobre la influencia de ese pasaje en la estética del Renacimiento, *cf.* R. Krautheimer, «Tragic and Comic Scene of the Renaissance», *Gazette des Beaux-Arts,* XXXIII (1948).
59. Estoy grandemente en deuda con el profesor Charles Mitchell, que me orientó hacia esta relación.
60. Lomazzo, *op. cit.*, Libro VI, cap. LXII.
61. La nomenclatura paisajística varía un poco en los siglos XVII y XVIII, pero las distinciones principales siguieron siendo las mismas. El capítulo de Roger de Piles, *Cours de Peinture* (París, 1708), págs. 200 y sig. da bastante idea del modo en que se llevaban a la práctica los métodos de Lomazzo:
 «El estilo heroico es una composición de objetos procedentes del arte y la naturaleza capaces de producir un efecto grandioso y extraordinario. Todos los parajes son aquí agradables y sorprendentes, las construcciones no otra cosa que templos, pirámides, tumbas clásicas, altares consagrados a los dioses, o moradas de placer de arquitectura regular. Y si la naturaleza no aparece representada como el azar nos la puede mostrar cotidianamente, al menos sí que está representada como se figura uno que *debería* mostrarse.
 »El estilo rural es la representación de unos campos menos cultivados y adornados, abandonados más bien a los extraños efectos de la naturaleza misma. Se nos muestra ella con total sencillez, sin pinturas ni artificio, pero con todos aquellos adornos que por sí misma puede mucho mejor procurarse, si se la deja en libertad y el arte no la violenta... a veces se extiende para atraer a vagabundos y pastores, otras es

agreste y desértica, refugio seguro para los animales salvajes...»

Para Gérard de Lairesse, lo que se diferencia es más bien el estilo Antiguo del Moderno, pero su enumeración de «ingredientes» sigue una pauta semejante.

62. Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in XVIII Century England* (Nueva York, 1925), y C. Hussey, *loc. cit.*
63. *Guidebook* de Thomas West (publicado en 1778), citado por C. Hussey, *loc. cit.*, pág. 126. En aquella época, de hecho, estaba tan avanzado el proceso de identificación de los escenarios ingleses con la belleza pintoresca que asistimos a una divertida repetición del razonamiento de Pino:

   El artículo *Paysage* de la *Grande Encyclopédie* (aparecida en 1765) dice:

   «En cuanto a los artistas de la Gran Bretaña, como no hay nada tan placentero como la campiña inglesa, muchos pintores hacen feliz uso de las encantadoras perspectivas que se les ofrecen por doquier. Los paisajes están muy de moda allí y se pagan muy bien, por lo que cultiva este género con gran éxito. No hay muchos artistas flamencos u holandeses que sean muy superiores a los paisajistas que gozan hoy de una gran reputación en Inglaterra.» Un testimonio notable de una época en la que se dice que Wilson había muerto en el olvido y Gainsborough se había visto obligado a pintar retratos porque sus paisajes no encontraban público.
64. *Cf.* Alexander J. Finberg, *The History of Turner's* «Liber Studiorum» (Londres, 1924).
65. Turner sólo aplicó las reglas estéticas establecidas por W. Gilpin en su poema sobre el paisajismo que por última vez resume toda la tradición:

   Who paints a landscape, is confined by rules,
   As fixed and rigid as the tragic bard,
   To unity of subject. Is the scene
   A forest, nothing there, save woods or lawns
   Must rise conspicuous... etc.

   (El que pinta un paisaje está limitado por reglas /tan fijas y rígidas como el bardo trágico /a la *unidad de tema.* Si la escena /es un bosque, nada, salvo árboles y césped/debe resaltar...)

   (Cito de la tercera edición de *Three Essays on Picturesque Beauty* [Londres, 1808], pág. 106.)
66. Los grabados de Richard Earlom del *Liber Veritatis,* publicado por John Boydell (Londres, 1777), pág. 8.
67. Después he analizado este aspecto más en detalle en el capítulo XI de *Arte e ilusión, op. cit.*

EL ESTILO *ALL'ANTICA:* IMITACIÓN Y ASIMILACIÓN

1. «Curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providemdum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimila, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias.»
2. «... *Es sei nit antikisch Art, dorum sei es nit gu»* (a Pirkheimer, 7 de febrero de 1506), K. Lange y F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893), pág. 22.
3. Sobre la historia y progreso de esta empresa, véanse los Annual Reports del Instituto Warburg desde 1949 hasta la actualidad.
4. A. Goldschmidt, *Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter* (Vorträge der Bibliothek Warburg, I, 1921-1922), y Wilhelm Pinder, «Antike Kampfmotive in neuerer Kunst», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. S., V (1928), págs. 353-375. Véase también Richard Krautheimer y T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, 1956), cap. VIII y Apéndice; H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton, 1957), especialmente pág. 100, y H. Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie* (Berlín, 1953).
5. H. Gmelin, «Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance», *Romanische Forschungen,* XLVI (1932), y F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento* (Milán, 1959).
6. Séneca, *Cartas morales a Lucio,* carta 84.
7. Aclaraciones y análisis en J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture* (Londres, 1958), pág. 101.

8. *Op. cit.*
9. F. Burger, «Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV und sein Meister» *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (1907), págs. 95-116 y 150-167.
10. F. Saxl, «Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst», *Bericht über den 12. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg von 12.-16.* Abril, 1931.
11. G. Vasari, *Le vite...* ed. G. Milanesi, V (Florencia, 1880), págs. 529-530.
12. F. W. B. Ramdohr, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom* (Leipzig, 1787), II, pág. 219. La opinión la aprueba Th. Schreiber, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom* (Leipzig, 1880), núm. 138. Sobre el sarcófago y sus parientes, véase B. Andreae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlín, 1956.
13. Frederick Hartt, *Giulio Romano* (New Haven, 1958), I, pág. 50.
14. Roman Redlich, *Die Amazonensarkophage des 2. und 3. Jahrhunderts* (Berlín, 1942), lámina 12 HI.
15. J. von Schlosser, «Über einige antiken Ghibertis», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* XXIV (1903), págs. 125 y sigs.
16. T. Hofmann, *Raffael als Architekt* (Zittau, 1911), IV, lám. XLIX.
17. L. Goldscheider, *Michelangelo Drawings* (Londres, 1951), ilustraciones 143 y 146.
18. Hartt, *op. cit.*, II, ilustraciones 184 y 221.
19. *Ibid.*, ilustración 438.
20. Pietro Aretino, *Il secondo libro delle lettere,* ed. F. Nicoloni (Bari, 1916), II, 2, pág. 186: «*Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunche toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi.*»
21. Lejaren A. Hiller, «Computer Music», *Scientific American,* diciembre de 1959.
22. Quintiliano, *Institución oratoria,* X, 2, 18.
23. A. Warburg, *Gesammelte Schriften* (Leipzig, 1932). Véase el Índice, especialmente en *Antike: Wirkungen* y *Beiwerk, bewegtes.*

LA TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IMITACIÓN EN REYNOLDS

1. Este es el título con que Reynolds expuso el cuadro en la Exposición de la Academia de 1774. Sobre éstos y otros datos véase A. Graves y W. Cronin, *A History of the Works of Sir Joshua Reynolds* (Londres, 1899), y F. Hilles, *Letters of Sir Joshua Reynolds* (Londres, 1929).
2. Horace Walpole, que estuvo presente en la ceremonia y la describe en detalle en una carta a Horace Mann del 10 de septiembre de 1761, la destaca por ser «muy bonita». Tres meses después escribe a George Montagu: «Reynolds... acaba de terminar un bonito retrato de cuerpo entero de lady Elizabeth Keppel con un traje de dama de honor, haciendo un sacrificio a Himeneo.» Véase E. K. Warterhouse, *Reynolds* (Londres, 1941), lám. 76.
3. Para ubicar la cita en su contexto debido hay que tener presente que en ocasiones como ésta el aire reverberaba con Hymenaei clásicos. En la misma ocasión aparecieron los volúmenes, lujosamente impresos, de *Epithalamia Oxoniensia* y *Gratulationes Academiae Cantabrigiensis,* atestados de variaciones sobre este sencillo tema:

   Himeneo, hacia ti se elevan nuestros ruegos
   Ante ti se inclinan las bellas soberanas de Albión
   Tus fragantes rosas se esparcen...

   o más ambiciosamente:

   Ite felices Hymenis ministri
   Regiam dignis cumulate donis!
4. *Cf.* por ejemplo el retrato de Henrietta Maria, reina de Inglaterra (Múnich, Pinakothek).
5. *Cf.* F. Saxl, «Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance», *Journal of the Warburg Institute,* II (1938-1939).
6. La alusión se encuentra en la mismísima primera mención del cuadro. El crítico de la exposición de la Academia habla del «retrato de cuerpo entero de las Gracias irlandesas, la señorita Gardiner, la vizcondesa lady Townshend y la señorita Montgomery». Que el mismo maestro no estaba por encima del uso emblemático de adulaciones semejantes lo demuestra un retrato posterior de la vizcondesa Townshend, esta vez sola. Se nos presenta apoyada en un pedestal en el que hay un bajorrelieve del *Juicio de Paris* que, para el iniciado, había de transmitir el ingenioso cumplido hacia su marido y hacia ella: «Entre las tres bellas diosas, tú, Paris, elegiste a la más hermosa.»
7. La jerarquía de género aceptada por Reynolds

en sus discursos fue redactada detalladamente por vez primera por A. Félibien, *Conférences de L'Académie Royale... pendant l'année 1667* (París, 1669).

8. Hay dos versiones de este cuadro: una en Reims (ilustración 184) y otra en Sudeley Castle. En Windsor se conserva un estudio para él (11905).
9. Un dibujo de Poussin que se encuentra en Bayona prueba claramente su dependencia de este motivo que, a su vez, se remonta a un relieve clásico. Reinach, *Rep. Rel.* II, pág. 284, muestra un sirviente varón en una postura semejante.
10. Debo esta observación a la doctora Erna Mandowsky.
11. Véanse E. Wind y F. Antal, «The Maenad under the Cross», *Journal of the Warburg Institute*, I (1937-1938), y E. Wind, «Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth», *Journal of the Warburg Institute, II* (1938-1939).
12. Este es el razonamiento elegido por Walpole para defender a Reynolds de la acusación de plagiario «una cita... con una aplicación nueva del sentido, se ha tenido siempre por un ejemplo de talento y gusto». *Anecdotes of Painting...* ed. Warnum, I (Londres, 1849), pág. XVIII. Nathaniel Hone, rival de Reynolds, fue menos indulgente, como era de esperar. En 1775, al año siguiente de presentarse en público *Tres Mujeres*, expuso en la Academia una parodia de Reynolds, *The Pictorial Conjurer, displaying the whole Art of Optical Deception*. Representaba a Reynolds vistiendo modelos con ropas tomadas de cuadros famosos que flotan por la habitación. Véase Leslie y Taylor, *Reynolds*. II (Londres, 1865), pág. 122.
13. «El propósito de este discurso, y en realidad de la mayor parte de los demás discursos míos, es precaveros contra la falsa opinión, prevaleciente aún en demasía entre los artistas, de las facultades imaginarias del genio natural y su suficiencia en las grandes obras» («Sexto discurso»). Véase también el comienzo del «Séptimo discurso» y el «Discurso irónico» de 1791, publicado después de escribir yo este artículo en *Portraits by Sir Joshua Reynolds*, ed. F. W. Hilles (Londres, 1952), págs. 127-144. Esta oposición a la metafísica neoplatónica dentro de la teoría del arte es la que diferencia básicamente las enseñanzas de Reynolds de las doctrinas académicas del siglo XVII, en particular las de Bellori.
14. Véase E. J. Morley, *Edward Young's Conjectures on Original Composition* (Londres, 1918). Reynolds cita las especulaciones de Young en el «Noveno discurso»: «El que imita la *Iliada*, dice el doctor Young, no está imitando a Homero.» Sobre las tendencias filosóficas generales encarnadas en la concepción del retratismo de Reynolds, en tanto que opuesta a la de Gainsborough, véase E. Wind: «Humanitätsidee und Heroisiertes Porträt in der Englischen Kultur des 18. Jahrhunderts», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930-1931 (Leipzig-Berlín, 1932).

Nota bibliográfica

Detalles de las publicaciones anteriores de los textos de este libro:

La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias. Actes du XVII[E] *Congrès International d'Historie de l'Art*, Amsterdam, 23-31 de julio de 1952; La Haya, 1955, págs. 291-307.

Apollonio di Giovanni. Un taller de cassone *florentino visto con los ojos de un poeta humanista. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 1955, págs. 16-34.

El Renacimiento y la Edad de Oro. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXIV, 3-4, 1961, págs. 306-309.

El mecenazgo de los primeros Médicis. Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady, ed. E. F. Jacob; Faber & Faber, Londres, 1960, págs. 279-311.

El método de elaborar composiciones de Leonardo. Publicado originalmente en versión francesa con el título de «Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux» en *Actes du Congrès Léonard de Vinci-Études d'Art*, núms. 8, 9 y 10, París-Argelia 1954, págs. 177-197.

La Madonna della sedia *de Rafael*. Conferencia Charlton sobre Arte pronunciada en el King's College de la Universidad de Durham, Newcastle-upon-Tyne. Oxford University Press, Londres, 1956.

Norma y forma. Publicado originalmente en traducción italiana con el título de «Norma e Forma» en *Filosofia*, XIV, 1963, págs. 445-464.

El manierismo: trasfondo historiográfico. Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, II, Princeton University Press, Princeton, 1963, págs. 163-173.

La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo. Publicado originalmente con el título de «Renaissance artistic theory and the development of landscape painting», en *Gazette des Beaux-Arts*, 6ª época, XLI, 1953, págs. 335-360.

El estilo all'antica: *imitación y asimilación. Studies in Western Art; Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, II, Princeton University Press, Princeton, 1963, págs. 31-41.

La teoría y práctica de la imitación en Reynolds. The Burlington Magazine, LXXX, 1942, págs. 40-45.

Se agradece en todos los casos a los editores de los originales su amable permiso para reimprimir estos trabajos.

Lista de ilustraciones

EL RENACIMIENTO Y LA EDAD DE ORO

EL MECENAZGO DE LOS PRIMEROS MÉDICIS

EL MÉTODO DE ELABORAR COMPOSICIONES DE LEONARDO

LA *MADONNA DELLA SEDIA* DE RAFAEL

NORMA Y FORMA

LA TEORÍA DEL ARTE RENACENTISTA Y EL NACIMIENTO DEL PAISAJISMO

EL ESTILO *ALL'ANTICA*

LA TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA IMITACIÓN EN REYNOLDS